



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

- + *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
- + *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
- + *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
- + *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse <http://books.google.com>

Traité d'harmonie à l'usage des cours de l'école ...

Gustave Lefèvre,
École

Niedermeyer, Paris

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
Purchased from funds
granted by the Trustees of
The Juilliard Musical Foundation
of New York

*In Memory of
Augustus D. Juilliard*

TRAITÉ D'HARMONIE

NEW YORK
PUBLIC
LIBRARY

*La traduction de cet ouvrage, en quelque langue que ce soit,
sa reproduction même partielle, sont formellement interdites.*

NOY WER
CLUB
VIADEL

ORCHIES (NORD) — IMPRIMERIE DUBOIS

Leveur

ÉCOLE DE MUSIQUE CLASSIQUE

Fondée par L. NIEDERMEYER

TRAITÉ D'HARMONIE

A L'USAGE DES COURS DE L'ÉCOLE

PAR

GUSTAVE LEFÈVRE

DIRECTEUR

Regarder la théorie comme inutile et n'avoir d'estime que pour la pratique, c'est se priver d'un moyen puissant de progrès. La science, lorsqu'elle est digne de ce nom, se propose de découvrir les lois qui régissent la nature. Le concours de la science peut donc être en toute chose d'une importance décisive.

J. BALMÈS.

(L'art d'arriver au vrai.)

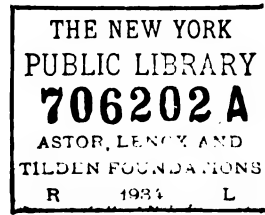
Prix net : 12 francs.

PARIS

à l'Ecole, 10, Passage de l'Élysée-des-Beaux-Arts

1889

Propriété de l'Auteur pour tous pays



ROY W. B.
CLUB
V. 1. 1. 1.

Encore un nouveau Traité d'Harmonie !

Il y en a déjà tant et de si justement célèbres !

Cette objection, je me la suis faite à moi-même pendant vingt ans. Si je cède aujourd'hui aux instances réitérées de mes anciens élèves, c'est parce que je me laisse persuader que la forme succincte et précise que j'ai taché de donner à des principes, presque tous déjà connus mais différemment exposés, pourra faciliter une étude intéressante et absolument nécessaire pour former de bons musiciens. L'Harmonie, c'est la grammaire de la langue musicale, et ce petit volume est l'abrégé de ce que j'enseigne à mes élèves. Dans le cas où son succès me prouverait son utilité, je le compléterai en publiant mon cours complet.

*J'ai substitué aux chiffres ordinairement usités, ceux employés dans l'École de l'abbé Vogler. J'en dois la connaissance à un de ses meilleurs élèves, **Pierre de Maleden**, mon Maître vénéré, le savant professeur auquel la France doit plusieurs compositeurs, dont le plus illustre est **M. Camille Saint-Saëns**.*

Schubert

Dans cet ouvrage, pour indiquer la modalité d'un ton, l'auteur emploie les lettres majuscules et les lettres minuscules : ainsi, au lieu d'écrire **ut majeur** il écrit **Ut**, et, pour désigner **ut mineur**, il écrit **ut**.

TRAITÉ D'HARMONIE

CHAPITRE I^{ER}

L'**Harmonie** est la science de la formation des agrégations ou réunions de sons et de leur succession selon les lois de la **tonalité** et du **rhythme**.

C'est dans la perception des impressions que causent ces successions qu'est surtout la connaissance de l'Harmonie.

Accords

Les agrégations de sons ont reçu le nom d'**accord**.

Chaque note de la gamme majeure, chaque note de la gamme mineure, porte un **accord** et elle en est la **fondamentale**.

On dit aussi qu'elle en est la **base**.

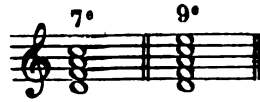
Il y a **accord** toutes les fois que l'agrégation est formée de **deux** ou **plusieurs** sons unis entr'eux par des affinités tonales.

Il y a deux espèces d'accords : les **accords consonnants** et les **accords dissonnants**.

L'**accord consonnant** est formé d'une note quelconque de la gamme, de la **tierce** et de la **quinte** de cette note **superposées** ou **disposées dans un autre ordre**.



L'accord **dissonnant** comprend de plus la septième ou la neuvième de ce son fondamental :



On dit que l'accord **consonnant** est **parfait** parce qu'après son audition l'oreille n'en attend pas d'autres. Mais lorsque plusieurs accords se succèdent, l'accord du **1^{er} degré** possède seul le sentiment du **repos** ou de **conclusion**.

Accords de la gamme majeure

Fonda-
mentales



Accords de la gamme mineure

Fonda-
mentales



On donne à chacun de ces **accords** le nom de sa **fondamentale** et l'on dit :

- Accord de **tonique**;
- Accord de **sus-tonique**;
- Accord de **médiant**;
- Accord de **sous-dominante**;
- Accord de **dominante**;
- Accord de **sus-dominante**;
- Accord de **sensible**.

Chaque accord a donc une **fondamentale**, une **médiant** qui est sa **tierce**, et une **dominante** qui est sa **quinte**.

Modalité des accords

La modalité de l'accord est déterminée par la qualité de sa tierce.

1° Lorsque la tierce est majeure, l'accord est majeur :



2° Lorsque la tierce est mineure, l'accord est mineur :



Nous remarquerons donc que :

1° Dans la **gamme harmonique majeure**

Il y a :
trois accords majeurs,
trois accords mineurs,
un accord de quinte diminuée.

Les **trois accords majeurs**
sont ceux de la

tonique



sous-dominante



dominante



sus-tonique



Les **trois accords mineurs**
sont ceux de la

médiant



sus-dominante

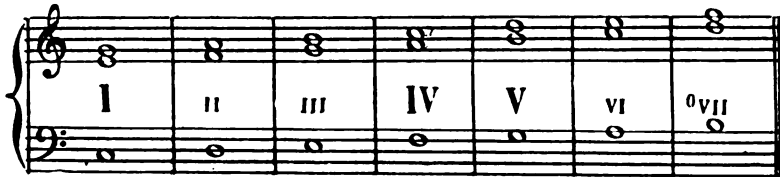


L'accord de **quinte diminuée** est celui de la **sensible**



Il est composé de **deux tierces mineures** et ses sons extrêmes forment une **quinte diminuée**.

Chacun de ces **accords** sera **représenté** par le **chiffre romain** qui indique **son rang** dans la gamme. Cela s'appelle **chiffrer la basse**.



2° Dans la **gamme harmonique mineure**

Il y a :
 } deux accords majeurs,
 } deux accords mineurs,
 } deux accords de **quinte diminuée**.

Les **deux accords majeurs**
sont ceux de la

dominante



sus-dominante

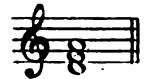


Les **deux accords mineurs**
sont ceux de la

tonique



sous-dominante



Les **deux accords de quinte diminuée** sont ceux de la

sus-tonique



sensible



L'accord du 3° degré sera **supprimé**.

Nous chiffrerons ainsi ces accords :



Les accords **majeurs** sont représentés par un **chiffre majuscule**, les accords **mineurs** par un **chiffre minuscule**, et les accords de **quinte diminuée** par un chiffre minuscule à la tête duquel, à droite, on place un ° qui indique la **quinte diminuée** : °II, °VII.

Le chiffre n'est pas ici une abstraction ; c'est un être moral qui doit rappeler à l'élève l'accord qu'il représente avec ses qualités tonales et modales.

Les chiffres arabes employés par les anciennes écoles, conservés par les écoles modernes, ne représentent, selon les théories d'alors, que les **intervalles** dont on doit accompagner la basse, et non pas les accords. C'est à **Louis de Viadana**, qui vivait à la fin du XVI^e siècle, que l'on attribue l'invention de cette très imparfaite sténographie harmonique qui, ainsi qu'on l'a dit, confond tous les faits.

TRAVAIL. — Tableau de toutes les gammes majeures et mineures avec le chiffrage.

L'élève disposera son travail de manière à ce que tous les accords de même degré soient superposés :



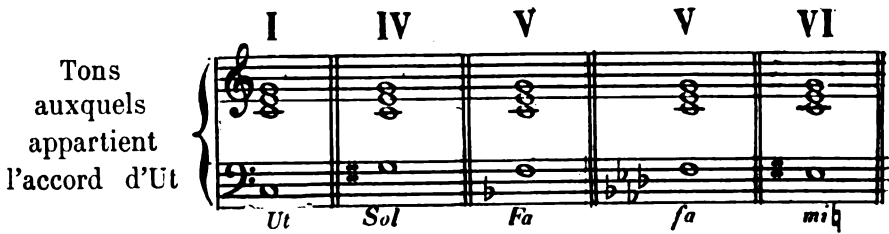


Suivent les autres gammes par dièses et celles par bémols.

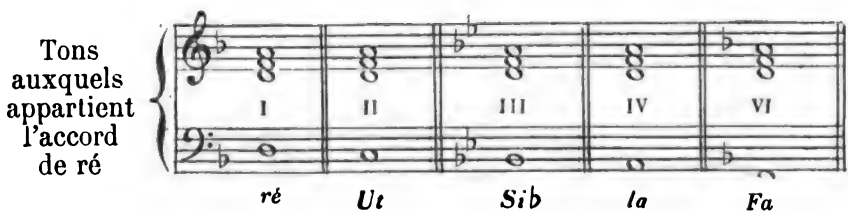
Fonctions ou rôles des accords

Chaque accord remplit cinq fonctions dans la tonalité.

Un accord majeur est accord de	{	1° Tonique d'un ton majeur,
		2° Sous-dominante " "
		3° Dominante " "
		4° Dominante d'un ton mineur,
		5° Sus-dominante " "

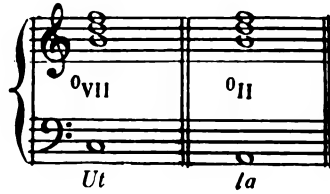


Un accord mineur est accord de	{	1° Tonique d'un ton mineur,
		2° Sus-tonique d'un ton majeur,
		3° Médiate d'un ton majeur,
		4° Sous-dominante d'un ton mineur,
		5° Sus-dominante d'un ton majeur.



Un accord de quinte diminuée est accord de	{	1° Sensible d'un ton majeur et du même ton mineur,
		2° Sus-Tonique d'un ton mineur.

Tons auxquels appartient
l'accord de si



TRAVAIL. — L'élève recherchera les **fonctions** de divers **accords majeurs** et **mineurs** dans divers tons, en procédant de la manière suivante :

Question. — Quelles sont les fonctions de l'accord IV de Fa?



Réponse. — Il est accord I en Si \flat
 » » IV en Fa,
 » » V en Mi \flat ,
 » » V en mi \flat ,
 » » VI en ré.

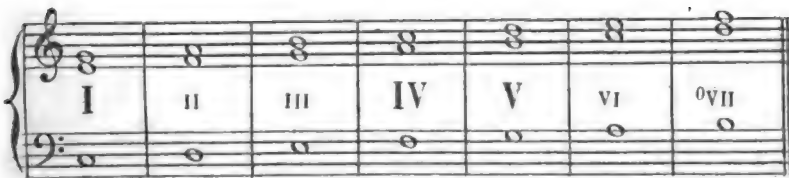
Question. — Quelles sont les fonctions de l'accord III d'Ut?

Réponse. — Il est accord I en mi \sharp ,
 » » II en Ré,
 » » III en Ut.
 » » IV en si \sharp ,
 » » VI en Sol.

Vérifier sur les tableaux des gammes.

Etat des accords

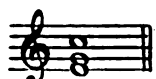
Etat direct

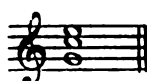


Ainsi présentés ces accords sont dans leur **état direct**, parce que leur **fondamentale** est la partie la **plus grave** de l'**harmonie**.

Cette partie **grave** s'appelle la **basse**.

Chaque note d'un accord pouvant devenir à son tour la **note la plus grave**, on dit que l'accord est dans son **premier ren-**

versement lorsque la **tierce** est à la basse , et qu'il est dans son **second renversement** lorsque c'est la **quinte** qui

est à la basse 

État direct. 1^{er} renvers. 2^e renvers. État direct. 1^{er} renvers. 2^e renvers.



Les anciennes écoles nommaient :

Accord de quinte : l'état direct.

Accord de sixte : le 1^{er} renversement.

Accord de quarte et sixte : le 2^e renversement.

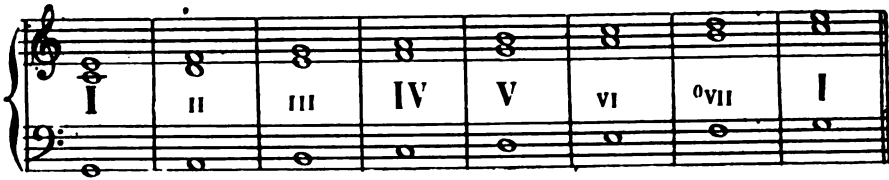
Nous nommerons les accords par leur **fonction** et non par les intervalles qui les forment, et nous exprimerons ainsi à la fois leur caractère harmonique et rythmique. L'élève ne doit pas oublier que l'harmonie moderne est toute dans les affinités. Ne voir dans les accords que des relations d'intervalles, c'est revenir aux errements du contrepoint basé sur les modes du plain-chant.

Gamme majeure

1^{er} Renversement

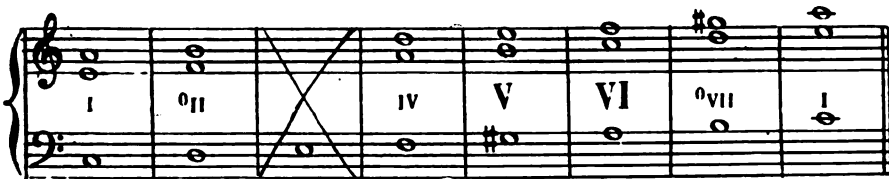


2° Renversment



Gamme mineure

1^{er} Renversment



2° Renversment



Quel que soit l'état de l'accord, le chiffre ne change jamais. Mais si l'on écrivait des basses sur du papier ordinaire, il faudrait apporter au chiffre les additions suivantes :

Pour indiquer le 1^{er} renversement on placerait un point au-dessus du chiffre.

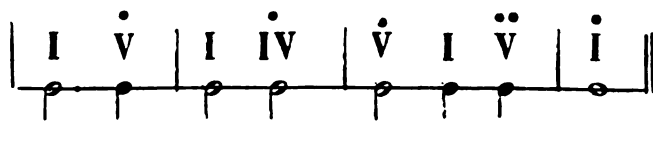
Pour indiquer le 2^e renversement, l'on placerait deux points au même endroit et l'on écrirait :

I \dot{V} I \dot{IV} \dot{V} I \dot{V} i

que l'on
tra-
duirait



Pour figurer la durée de chaque accord on placerait au-dessous du chiffre de chacun d'eux la valeur qui la représente :



1^{er} TRAVAIL. — Tableau des accords de toutes les gammes majeures et mineures dans l'état direct dans le 1^{er} renversement et dans le 2^e renversement.

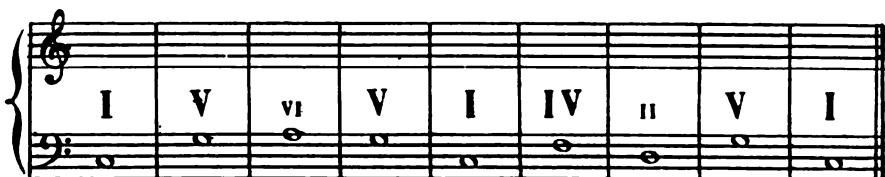
2° TRAVAIL. — Etant donné une **basse en rondes** dans l'état direct, l'élève la chiffrera et écrira, sur une portée au-dessus, les sons qui composent les accords sans se préoccuper de leur disposition, ni de leur succession.

Exemple.

Basse donnée :



La chiffrer :



La **réaliser** : c'est-à-dire écrire les sons qui forment les accords :



Réaliser un certain nombre de basses dans différents tons et dans les deux modes.

Position des accords

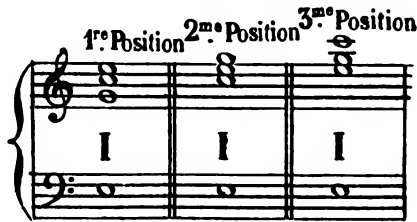
On appelle **position des accords** la manière dont les sons qui les forment sont placés au-dessus de la basse.

Il y a **trois positions** sur les trois états des accords :

Etat direct



1^{er} Renversement



2^e Renversement



La **position** est **serrée** lorsque les sons se succèdent, dans leur ordre naturel, du grave à l'aigu :



Elle est **large** lorsque les sons s'espacent à de grands intervalles :



On dit qu'une partie **change de position** quand, sur le même accord, elle va d'un son à un autre son :



Plusieurs parties peuvent simultanément changer de position :



La basse en **changeant de position**, change l'état de l'accord :



Dans les exemples 1 et 2, son changement de position produit le 1^{er} renversement et, dans l'exemple 3, il amène l'état direct.

TRAVAIL. — Exercices, dans divers tons, sur les changements de position : 1^o Dans une seule partie ; 2^o dans deux parties ; 3^o dans toutes les parties.

Puissance tonale des accords

On appelle **puissance tonale** d'un accord, la propriété qu'il a d'affirmer le ton.

Les accords qui possèdent le plus cette **puissance tonale** sont ceux :

- 1° De la **tonique**,
- 2° De la **dominante**,
- 3° De la **sous-dominante**.

parce qu'ils épousent les **qualités tonales** de leur **fondamentale**.
On ne peut altérer cette fondamentale sans **changer le ton**.

Les accords qui viennent ensuite sont les accords :

- 4° De la **sus-tonique**,
- 5° De la **sus-dominante**,
- 6° De la **sensible**,
- 7° De la **médiate**.

L'accord de **tonique** et celui de **sous-dominante** déterminent à la fois la **tonalité** et la **modalité**, à cause de leur **médiate** qui est une note **modale**.

Les accords de **sus-tonique** et de **sus-dominante** sont constitutifs de la modalité.



Remarquer la profonde expression modale de VI.

Mouvements des accords

Les accords font, en se succédant, divers mouvements.

1° Le **mouvement semblable**, lorsque les sons marchent tous dans la même direction **ascendante** ou **descendante** :

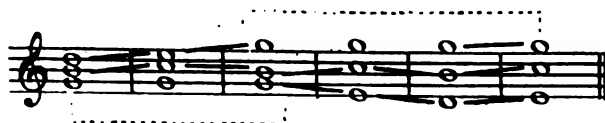


2° Le **mouvement contraire**, lorsque les sons marchent dans une direction différente :



C'est le mouvement qui offre le plus de variété et qui permet d'éviter certaines fautes que peut amener le mouvement semblable.

3° Le **mouvement oblique**, lorsque le même son reste sur le même degré, tandis que les autres se meuvent en sens contraire :



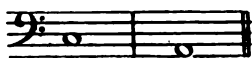
La **combinaison** de ces trois **mouvements** facilite l'écriture de l'harmonie (ce qu'on appelle le contrepoint) et contribue à sa sonorité et à son coloris.

CHAPITRE II

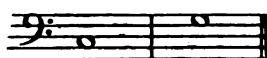
De la Basse fondamentale

On nomme **mouvement de basse fondamentale**, le mouvement que fait la fondamentale pour aller d'un accord à un autre.

On lui donne le **nom de l'intervalle que la basse franchit**. Ainsi, si la basse franchit un intervalle soit de tierce,



soit de quinte,



on dit mouvement de **tierce**, de **quinte**, de **basse fondamentale**.

Les **mouvements de basse fondamentale** sont rangés, comme les accords, selon le degré de **puissance rythmique** que chacun d'eux possède :

(La **puissance rythmique** est la force d'accentuation inhérente à chaque mouvement).

Le 1 ^{er}	mouvement	est celui de	quarte ;
Le 2 ^e	»	»	quinte ;
Le 3 ^e	»	»	sixte ;
Le 4 ^e	»	»	seconde ;
Le 5 ^e	»	»	tierce ;
Le 6 ^e	»	»	septième .

On doit commencer une succession d'accords par l'accord de la **tonique**, et ne la finir que par celui de la **tonique** précédé de l'accord de **dominante** dans l'état direct. Cette fin s'appelle **cadence parfaite**.

Faire remarquer à l'élève que les **fondamentales** des accords peuvent se **succéder** par :

tierce	}	inférieure ;
quarte		
quinte		
sixte	}	supérieure ;
quarte		
quinte		



TRAVAIL — Possédant les notions précédentes, l'élève créera des **successions d'accords** qu'il représentera ainsi dans leur **état direct** :

I	V	I	IV	II	VI	V	I
I	IV	II	V	VI	IV	I	
I	V	III	VI	II	V	I	
I	V	I	IV	°II	V	I	

en s'efforçant de **ne faire se succéder les uns aux autres** que les accords qui possèdent le plus de puissance tonale par les mouvements de basse fondamentale possédant le plus de puissance rythmique.

Le **rythme**, ainsi que nous l'entendons, n'est pas seulement la **succession périodique, symétrique, des temps forts et des temps faibles**, c'est une **succession d'accents symétriques** ou non qui naissent des intonations unies aux durées qu'on peut **moduler** comme la tonalité.

Il y a, dans toute composition musicale, un **rythme intérieur** et un **rythme extérieur**. Le **rythme intérieur** appartient aux différentes parties; le **rythme extérieur** appartient à la **basse fondamentale** : c'est lui qui coordonne et résume les rythmes intérieurs.


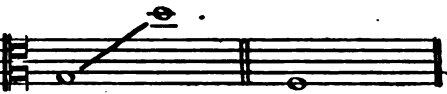


L'élève devra traduire ces mêmes successions en notation et ajouter, sur chaque **fondamentale**, les notes qui forment son **accord**.



Chacune de ces successions devra rester dans le ton où elle aura été commencée.

Les chiffres diront donc maintenant à l'esprit de l'élève, la **fonction des accords** et leur **faculté d'accent rythmique**, car les propriétés abstraites de **tonique**, de **médiate**, de **dominante**, etc., ne sont, en réalité, que les rapports des sons entr'eux. Le maître devra s'attacher à pénétrer l'élève de ces **relations morales** qui font et sont la musique. C'est au début des études qu'il est important de fixer ces principes féconds en résultats.

Etendue des voix

Soprano		Son extrême dans les chœurs
Contralto		Son extrême dans les chœurs anciens
Ténor		Son extrême
Basse		Son extrême

La marche de chaque note de l'accord forme ce que l'on appelle une **partie**. Il y a donc autant de **parties** qu'il y a de notes dans l'accord.

Chacune de ces **parties** s'écrit sur une portée différente et dans ses limites d'étendue.

Cependant il arrive quelquefois que l'on réunit **deux** ou **trois** de ces parties sur une même portée, comme dans la musique de piano ou d'orgue.

Nous aurons, suivant les genres de voix, la partie de
la **Basse**,
celle du **Ténor**,
celle du **Contralto**,
celle du **Soprano**.

Dans la musique moderne, la partie du **contralto** a presque
disparu pour faire place au **2° soprano** qui est écrit plus haut.

1^{er} Soprano

Contralto
ou
2^e Soprano

Ténor

Basse

I VI V I

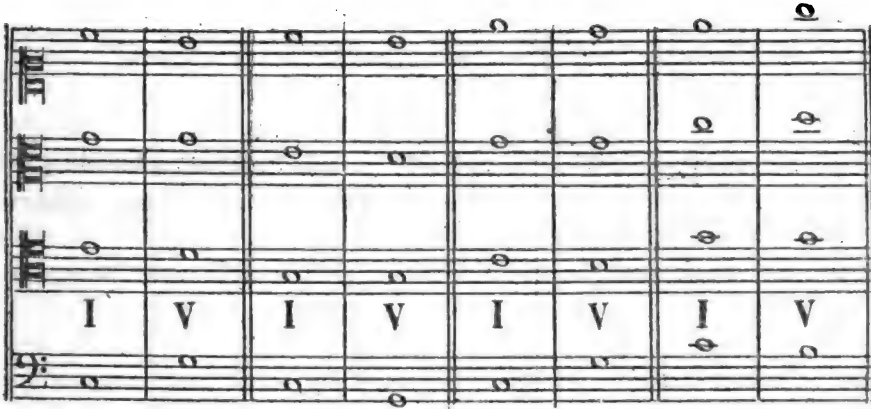
L'élève devra étudier séparément la sonorité de chacun des
accords des deux modes dans leurs différentes positions, de ma-
nière à en bien apprécier les impressions variées; ensuite il
étudiera ces mêmes accords dans les mêmes positions, en rela-
tions avec d'autres accords.

1^{re} épreuve,

I VI V I

2^e épreuve,

Le même accord en relations avec un autre.



La marche d'une partie, considérée dans ses rapports avec les autres, est appelée **mouvement harmonique**.

Le **mouvement mélodique** est le contour, la courbe, que dessine isolément chaque partie.

La **force**, qui naît de la diversité de la combinaison des divers mouvements des voix, est telle qu'elle dérobe à l'oreille les contacts dissonnants qui en naissent. D'autres fois, au contraire, l'oreille est si préoccupée de la **marche horizontale** des voix qu'elle perd la sensation de leurs **rapports** et de leurs **contacts verticaux**. — Entendez les œuvres de Sébastien Bach.

TRAVAIL. — L'élève reprendra ses travaux antérieurs de réalisation pour modifier la succession des accords d'après les principes qui suivent :

1^o Lorsqu'un accord contiendra un ou plusieurs sons communs à l'accord suivant, ce son ou ces sons resteront en place, et on les liera.

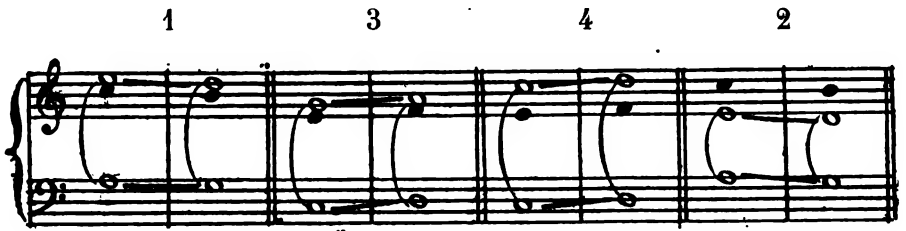
2^o Les autres sons iront aux sons les plus voisins de l'accord suivant, par le plus petit mouvement possible.

Exemple :



Remarques sur les mouvements harmoniques

Il est défendu de faire, entre deux parties quelconques, par mouvement semblable, deux quintes ou deux octaves de suite. Deux quintes, parce qu'elles donnent l'idée de deux tonalités différentes, et deux octaves, parce qu'il n'en résulterait pas d'harmonie.



On permet deux quintes de suite par mouvement semblable descendant, entre les parties extrêmes ou entre les parties intermédiaires, lorsque la première est juste et la seconde diminuée.



Le contraire ne s'emploie pas.



On permet la succession de deux quintes par mouvement contraire à quatre parties, entre la basse et l'une des parties supérieures :



Voyez cet exemple de **Palestrina** « *Ave maris stella* » où la basse et l'alto font deux quintes **sol-ré** et **ré-la** par mouvement contraire.

Fétis dit « que le défaut qui a fait défendre **deux quintes** » **de suite par mouvement semblable** n'existe plus ici; en effet » ces **deux quintes** n'annoncent pas **deux tons différents**, puis- » qu'il y a une note commune entre elles. Cette considération a » paru si concluante aux contrepointistes habiles du XVI^e siècle, » qu'ils n'ont pas hésité à faire usage de quintes disposées de » cette sorte dans leurs compositions à plus de 3 parties. »

Le même emploi de ces deux quintes se retrouve, même à 3 parties avec accompagnement, dans la musique moderne.

MOZART, 1756—1791.



NIEDERMEYER. — MESSE SOLENNELLE : *Gloria*.

Alto

Ténor

Basse

Basse de l'orchestre

Il est permis d'arriver sur une quinte par mouvement semblable ascendant ou descendant :

1° Lorsque l'une des parties supérieures marche par degrés conjoints et que la basse (exemples 1, 3, 4), ou l'une des parties inférieures (exemples 2, 5), marche par degrés disjoints ; les deux accords peuvent être dans l'état direct, exemples 1 et 3, ou l'un des deux dans l'état renversé, exemples 2, 4 et 5.

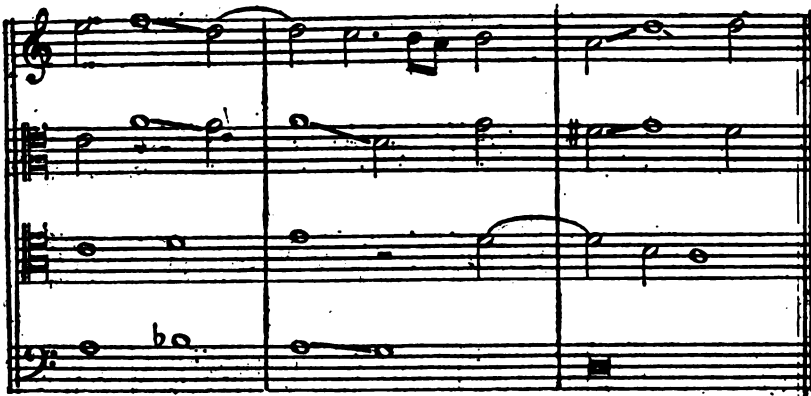
1 2 4 5 3

2° Lorsque deux parties supérieures partent d'une tierce ou d'une sixte et que l'une de ces parties marche par degrés conjoints et l'autre par degrés disjoints ; dans ce cas, la médiane de l'accord est à la basse :

NIEDERMEYER. — MESSE SOLENNELLE « *Et incarnatus est* » sans accompagnement.



COSTANZA PORTA, (xvi^e siècle). — *Alleluia*.



Dans cet exemple, 1^{re} mesure, la sixte *la-fa*, entre l'alto et le soprano, marche sur la quinte *sol-ré*, et, dans les mêmes voix, 3^e mesure, la tierce *fa # - la* marche sur la quinte *sol-ré*.

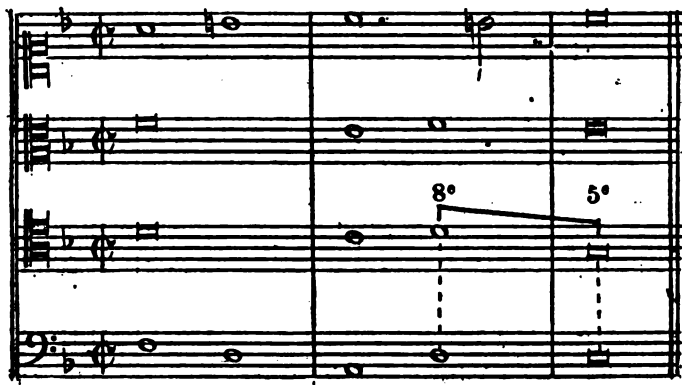
3^e Lorsque l'une des parties supérieures et la basse partent d'une octave, et que cette dernière partie marche par degrés conjoints en descendant, et l'autre partie par degrés disjoints dans le même sens.

Voyez l'exemple précédent, 2^e mesure, l'octave *la-la* entre l'alto et la basse qui marche sur la quinte *sol-ré*; dans les exemples suivants les mêmes faits sont reproduits.

II. SCHEIN, 1586—1630. — *Cantional.*



G. ALLEGRI, 1566—1652. — « *De Lamentatione.* »



Il y a, dans ces exemples, ce que l'on appelle des **quintes cachées**; ce sont des **quintes** que l'on rend **apparentes** en remplissant par les **sons diatoniques** l'intervalle disjoint que l'une des parties inférieures ou supérieures franchit. Vérifiez :



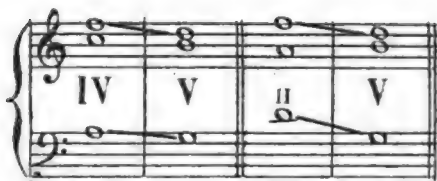
En remplissant par les sons diatoniques l'intervalle de quarte ut sol, que franchit la basse (A), on obtient deux quintes réelles, **la-mi**; **sol-ré**.



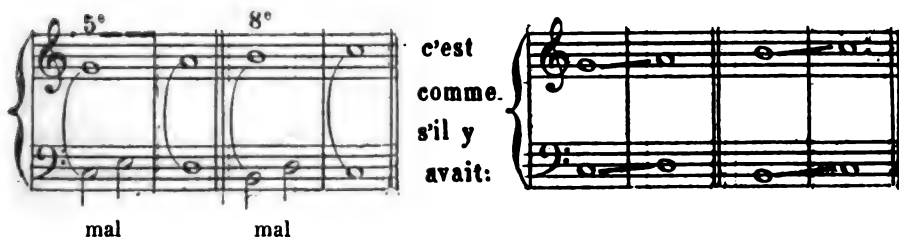
En remplissant par les sons diatoniques l'intervalle de quarte, sol-ut, que franchit la partie supérieure (B), on obtient, avec la partie médiaire, deux quintes réelles : **mi-si** ; **fa-ut**.

Dans une succession quelconque, par **mouvement semblable**, il peut y avoir au moins une **quinte réelle permise** et des **quintes cachées**, dont les unes sont autorisées et les autres défendues.

On peut employer, à cause de leur bon effet tonal, les deux successions suivantes : IV-V et II-V.

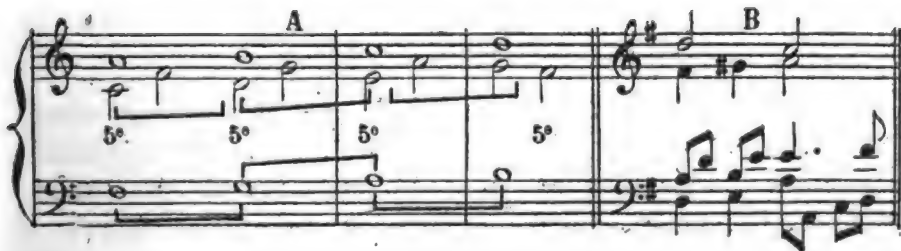


Dans les changements de position, le **mouvement de tierce** ne sauve pas des quintes ni des octaves, qui semblent prises par **mouvement contraire**, ce mouvement n'étant pas assez rythmique pour atténuer la dureté ou le vide de la succession, exemple :



Le **mouvement de quarte** sauve des quintes :

KIRNBERGER, 1721—1783.



Voyez les quintes **sol-ré**, **la-mi**, (exemple A) entre la basse et la partie médiaire, sauvées par le mouvement de quarte **ut-fa**, **ré-sol** de celle-ci. Dans l'exemple B, le même fait se reproduit entre la basse et le ténor du 1^{er} au 2^e temps.

Ce mouvement de quarte, si puissamment rythmique, absorbe l'impression causée par la quinte placée aux temps forts des mesures 1 et 2 (exemple A). De même dans l'exemple B.

Dans l'exemple suivant, extrait du madrigal « *Alla riva del Tebro* » de **Palestrina**, les quintes entre la basse et le ténor, 3^e mesure, ne sont pas sauvées par le changement de position de cette dernière voix.

PALESTRINA, 1524—1594.



Pour éviter les quintes réelles et cachées, défendues ainsi que les octaves, il ne faut jamais faire marcher par mouvement semblable et disjoint, les parties qui arrivent sur une quinte ou sur une octave.

Des Octaves

Il est permis d'arriver sur une octave par mouvement semblable lorsque la partie supérieure marche par degrés conjoints ascendants ou descendants, et que la basse marche par degrés disjoints. Les deux accords doivent être dans l'état direct.



Dans ces deux exemples, la **basse** fait avec la **partie supérieure** une **octave cachée**, que l'on rend apparente en remplissant l'intervalle qu'elle franchit par les sons diatoniques.



Ce n'est qu'à plus de quatre parties qu'il est toléré que la **partie supérieure** marche par **degrés disjoints**, et l'une des **parties intermédiaires** par **degrés conjoints** pour arriver, par mouvement semblable, à une octave.



Il faut éviter de faire de **deux octaves cachées** **deux octaves réelles**, ce qui peut arriver dans les changements de position.

Cet exemple qui est toléré



serait mauvais si l'on écrivait ainsi :



quoique, dans les deux exemples, l'intervalle de départ soit la tierce **mi**, et l'intervalle d'arrivée l'octave **fa** ; mais dans le second exemple, il y a deux octaves réelles **ut-ut**, et **fa-fa**.

Il est défendu de faire **deux octaves** par **mouvement contraire**.



Dans le premier des exemples suivants, l'octave, qui existe entre la **basse**, l'**alto** et le **2° soprano**, n'est tolérée qu'à cause du **nombre des parties**.

Dans le 2° exemple, du même Maître, les **deux octaves** signalées ne sont qu'**apparentes** parce qu'il y a un **accord** qui les **sépare**.

Dans l'exemple d'**Allegri** l'octave réelle que l'**alto** fait avec la **basse** est atténuée par son **retardement**.

ANDRÉ GABRIELLI, 1510—1586. — « *Miserere*. »



G. ALLEGRI. — « *De Lamentatione.* »



Des quintes retardées

Les quintes successives retardées ne produisent pas le même effet que les quintes simultanées; elles sont presque tolérées à quatre parties entre les voix intermédiaires. Il y a des cas où l'impression qu'elles produisent est expressive.

GÉSUALDO, PRINCE DE VENOSA, (xvi^e siècle). — *Madrigal à 5 voix.*



Remarquer les deux quintes successives entre la basse et le 2^e soprano : Celle de la basse est retardée.

C'est surtout dans les successions de sixtes dont les deux parties supérieures sont renversées (accords dans le 1^{er} renversement) que ces quintes se produisent.

Voyez les deux exemples suivants qui sont dans ce cas :

C.-P. BACH, 1714—1788. — *Sonata n° 5 en mi b*.



S. BACH, 1685—1750. — *Sonata 3^e pour orgue*.



En général, l'effet que produisent les **quintes successives** ou **retardées**, tient surtout à la place qu'elles occupent dans le morceau, à leur caractère tonal ou modal, et à des circonstances rythmiques qui en exaltent ou en atténuent l'effet. Il peut donc être souvent à propos d'éluder les préceptes des anciennes écoles qui n'avaient en vue que la relation des intervalles et leur contrepoint.

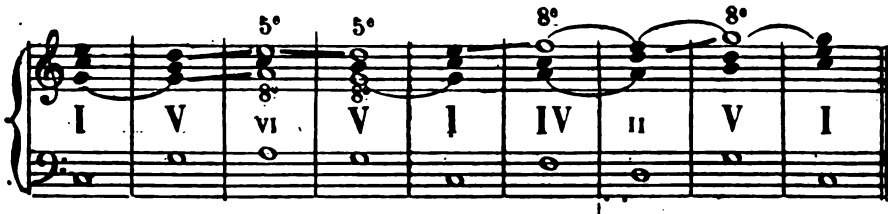
Des Octaves retardées

Les **octaves retardées** sont défendues.

Comme il y a des exceptions — souvent très nombreuses — à toute règle, l'élève ne devra point s'étonner de rencontrer, dans les meilleurs ouvrages, de fréquentes infractions à ces principes.

TRAVAIL. — Reprendre la **seconde réalisation** des **basses données** et en corriger les fautes de quintes et d'octaves qu'elles contiennent.

2^e réalisation. — Le maître montrera et expliquera les fautes de quintes et d'octaves successives et celles cachées.



2^e réalisation corrigée.



Les quintes et les octaves successives contenues dans la 3^e et la 4^e mesure et les octaves cachées contenues dans les 6^e et 8^e mesures ont disparu, par suite de l'emploi du mouvement contraire.

Des fausses relations

On dit qu'il y a **fausse relation** entre **deux parties** quand un **son est altéré** dans une partie autre que celle qui l'a fait entendre précédemment naturel, et vice versâ. Elles sont prohibées entre les parties intermédiaires.



La **fausse relation** est **autorisée** lorsqu'elle a lieu entre une **partie supérieure** et la **basse** et que celle-ci, dans l'état direct, marche par mouvement descendant de tierce.

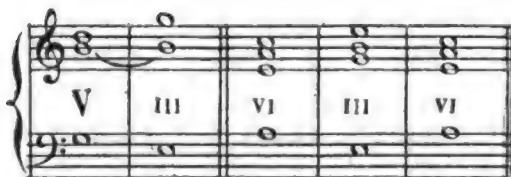


Remarques sur la succession des accords III et °VII.

L'accord °VII s'emploie le plus souvent avant ou après I et il est suivi de I.



Nous verrons plus loin un autre emploi de cet accord :
L'accord III succède bien à V et à VI et il est bien suivi de VI.



Remarques sur les mouvements de basse fondamentale

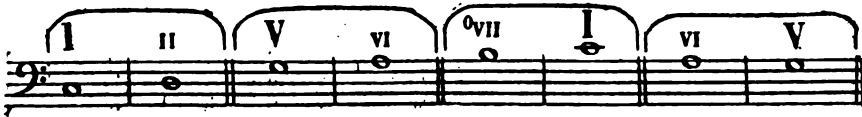
On emploie très rarement le **mouvement de basse fondamentale** de tierce ascendante parce qu'il n'a aucun accent rythmique.



Le même mouvement descendant est, au contraire, excellent. Son rythme est puissant.



On n'emploie le mouvement de basse fondamentale de seconde ascendante et descendante que dans les successions suivantes :



Nous verrons, dans l'étude du rythme harmonique, que les mouvements de basse fondamentale de tierce ascendante pros-

crits, s'emploient du temps faible au temps fort



et ceux de basse fondamentale de seconde ascendante s'em-

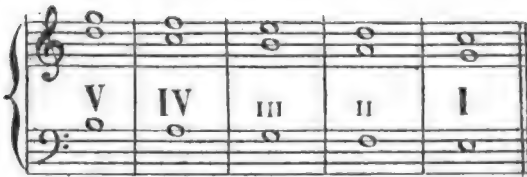
ploient du temps fort au temps faible



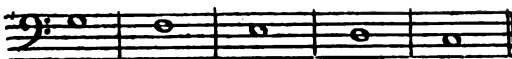
ploient toujours, à quelque temps que ce soit de la mesure, quand le second accord porte l'accent.

Les règles de successions harmoniques et rythmiques, exposées ci-dessus, ne sont pas applicables aux séries ascendantes ou descendantes d'accords dans leur premier renversement, nommés accords de sixte. Ces séries mettent pourtant en contact des accords qui n'ont entr'eux aucune affinité et dont la marche diatonique de la basse fondamentale n'a qu'un rythme effacé.

Exemple la série suivante



qui a pour basse fondamentale :



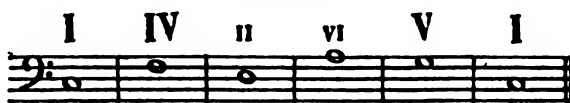
CHAPITRE III

Principes de la succession des accords dans leurs différents états

Les successions d'accords offrent deux cas à l'analyse :

1° Deux accords, dans le même état, soit direct soit renversé, se succèdent :

État direct



État renversé



2° Deux accords dans un état différent, le premier dans l'état direct et le second dans l'état renversé, ou le premier dans l'état renversé et le second dans l'état direct, se succèdent :



Dans le 1^{er} cas, deux accords dans le même état peuvent se succéder par tous les mouvements de basse fondamentale,

excepté lorsque l'un d'eux est dans le 2° renversement. Car dans ce cas, il faut se conformer à la règle exposée ci-dessous.

Dans le second cas, deux accords dans un état différent ne peuvent se succéder que par mouvement de basse fondamentale ne dépassant pas le mouvement de quarte ou son renversement, celui de quinte, excepté lorsque l'un de ces accords est dans le 2° renversement; dans ce cas encore il faut suivre la règle exposée ci-dessous.

TRAVAIL. — Créer des basses d'après ces principes et les réaliser.

Règle sur le deuxième renversement

Il faut toujours préparer et résoudre la quarte du deuxième renversement. Pour se bien conformer à cette règle importante et absolue de la préparation de la quarte, il faut que le second renversement soit toujours amené et résolu par mouvement conjoint. En d'autres termes, il faut que des deux parties qui font la quarte, l'une reste sur le même degré, tandis que l'autre marche par mouvement conjoint, ascendant ou descendant, pendant trois accords :

Le 1^{er} accord celui où se fait la préparation;

Le 2^e accord qui est le 2^e renversement;

Le 3^e accord celui dans lequel s'effectue la résolution.

Préparer signifie faire entendre comme 3^e ou 5^e dans un 1^{er} accord le son qui va devenir la quarte dans le 2^e accord.



F. HAENDEL, 1685—1759.



C'est pour atténuer l'attraction tonale qu'elle possède qu'on prépare la quarte dans le 2^e renversement. Si on ne la préparait pas, elle prendrait la **qualité de tonique** et détruirait le ton établi. C'est pour cette raison que la **quarte** du second renversement de l'accord de tonique ne **se prépare pas**, parce qu'elle confirme le ton dont elle est la tonique.

ALLEGRI : *De Lamentatione.*



PALESTRINA : *Benedictus.*



Dans l'exemple d'Allegri, la quarte que fait le ténor contre la basse est **préparée et résolue**; dans l'exemple de Palestrina, la quarte du soprano contre le ténor ne l'est pas, parce que c'est celle de l'accord de tonique.

Des rapports harmoniques des voix extrêmes : Soprano et basse

Pour lier l'harmonie et lui donner de la force et de la douceur, il faut, autant que possible, n'employer simultanément entre la basse et le soprano que des tierces et des sixtes.

On emploie, entre les mêmes voix, l'octave et la quinte sur la tonique et sur la dominante.

PALESTRINA : *Adoramus te.*



HAENDEL. — *Alleluia du Messie.*



S. BACH. — *Choral à deux chœurs.*



Du croisement des parties

On doit, en général, éviter de **croiser** les parties intermédiaires, c'est-à-dire de faire **passer l'une au-dessus ou au-dessous de l'autre**.

Le **ténor croise** très rarement avec la **basse** parce que son timbre, dans le grave, n'a pas assez de force pour supporter le poids de l'harmonie.

Cependant, comme il y a des cas où il est indispensable de **croiser**, l'élève étudiera :

1° Le **croisement des voix sur le même accord en changeant de position**.

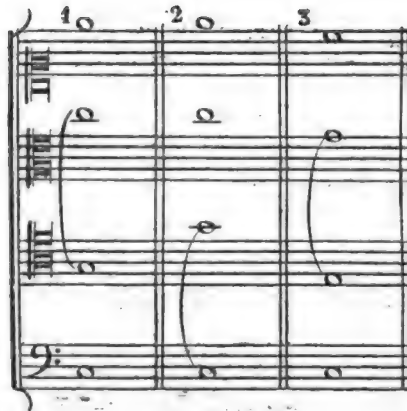
2° Le **croisement des voix dans le passage d'un accord à un autre accord**.

Dans ces deux cas, les **accords devront être dans une position large**.

TRAVAIL. — Exercices à 4 parties pour les rapports des voix et le croisement des parties.

De la distribution des parties

Les parties doivent être distribuées de manière à ce que l'harmonie ne soit pas dans une **position large d'un côté et resserrée de l'autre**.



L'éloignement qui existe entre le **ténor et l'alto**, dans les exemples 1 et 3, et celui qui existe entre la **basse et le ténor**

dans le 2^e exemple, produirait un grand vide dans l'harmonie. Pour éviter ce vide, il faut donner aux voix une certaine position qui leur permette de se mouvoir facilement et avec élégance, et les concentrer suffisamment pour conserver à l'harmonie l'homogénéité qui la rend sonore. Dans les moments où les voix sont trop rapprochées, l'harmonie manque d'air, elle semble étouffée; dans ceux où elles sont distancées, l'harmonie a plus d'ampleur et plus de force.

Il faut surtout laisser un certain espace entre la basse et le ténor et rapprocher les voix aiguës.

Du doublement des parties

A plus de 3 parties on peut doubler

- 1^o La fondamentale;
- 2^o La quinte;
- 3^o Moins bien la tierce.

A moins de quatre parties, on retranche

- 1^o La quinte;
- 2^o La fondamentale;
- 3^o Moins bien la tierce.

TRAVAIL. — Exercices à 4 parties pour étudier la distribution des voix et le doublement ou la suppression des parties.

CHAPITRE IV

Accords de quatre sons

Accords dissonnants de septième

A chacun des accords de trois sons de la gamme majeure, et à chacun de ceux de la gamme mineure, on a ajouté une tierce supérieure et l'on a obtenu des accords de quatre sons.

Ces accords sont dissonnants parce que leurs sons extrêmes ne sont pas en harmonie.

Ils conservent le nom de leur fondamentale et leur chiffre. Seulement le nom de leur fondamentale est précédé du mot **septième**, qui désigne l'intervalle formé par les sons extrêmes, et leur **chiffre** est accompagné d'un 7 placé à droite et à sa tête. Lorsque la septième est majeure, le 7 est traversé par un trait de bas en haut 7 et l'on dit :

Accord de septième de tonique;
Accord de septième de sus-tonique;
Accord de septième de médiate;
Accord de septième de sous-dominante;
Accord de septième de dominante;
Accord de septième de sus-dominante;
Accord de septième de sensible.

La septième des accords de $\left\{ \begin{array}{l} \text{tonique} \\ \text{sous-dominante} \\ \text{sus-dominante, mode mineur} \end{array} \right\}$ mode majeur } est majeure; son effet est âpre.

La septième des accords de $\left\{ \begin{array}{l} \text{sus-tonique, des deux modes} \\ \text{médiate, mode majeur} \\ \text{dominante, des deux modes} \\ \text{sus-dominante} \\ \text{sensible} \end{array} \right\}$ mode majeur } est mineure; son effet est plus doux.

Gamme majeure



Gamme mineure

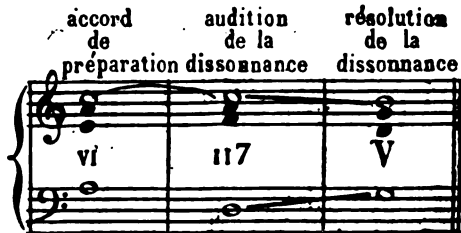


Ces accords se résolvent toujours sur l'accord qui est à la quarte supérieure, ou à la quinte inférieure de leur fondamentale. Leur son dissonnant, la septième, doit toujours être préparé et résolu. La manière de le préparer et de le résoudre est la même pour tous ces accords.

L'accord de septième de dominante des deux modes peut être considéré comme consonnant, parce qu'il est le seul de ces accords dont on peut ne pas préparer la septième; mais sa marche résolutive est la même.



Préparer une dissonnance, c'est la faire entendre, comme consonnance, dans un premier accord; la résoudre, c'est la faire descendre d'un degré, dans un troisième accord, sur la note qui en est la résolution. Le second accord est celui qui contient la dissonnance.



Préparation et résolution

Accords de septième du mode majeur

The first system shows a sequence of six chords: V, I⁷, IV, VI, II⁷, and V. The second system shows: V, III⁷, VI, I, IV⁷, and ⁰VI⁷. The third system shows: II, V⁷, I, III, VI⁷, II, II, ⁰VI⁷, and III. Each system is written on a grand staff with treble and bass clefs, showing the chord voicings and their resolutions.

Accords de septième du mode mineur

The first system shows a sequence of six chords: IV, ⁰II⁷, V, I, IV⁷, and ⁰VI⁷. The second system shows: ⁰II, V⁷, I, I, VI⁷, and ⁰II. Each system is written on a grand staff with treble and bass clefs, showing the chord voicings and their resolutions.

Ces **accords** sont dits **appellatifs**, parce qu'ils appellent impérieusement, après eux, l'**accord** qui est leur **résolution**.

On ne doit pas doubler la note **dissonnante**, parce que sa **résolution forcée** produirait deux octaves.

Ce **doublément** ne pourrait avoir lieu que dans le cas où cette dissonnance deviendrait consonnance dans l'accord suivant en restant en place. (Voir aux résolutions exceptionnelles de l'accord de septième).

A trois parties, on supprime la quinte de ces accords; à quatre parties, on peut également la supprimer; mais on ne supprime jamais ni la tierce ni la tonique. La suppression de cette dernière ramènerait l'accord à l'état d'accord consonnant.

On emploie ces accords isolément ou par séries, dans l'état direct et dans leurs trois renversements.

Lorsque **IV $\bar{7}$** est employé isolément, sa résolution déclare une modulation au relatif mineur.

VALLOTTI, 1697—1780. — *Credo* en si \flat mineur.

The image shows a musical score for a four-part setting of the 'Credo' by V. VALLOTTI. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is written on four staves. Below the bass staff, there is a line of figured bass notation: Sol V I V III IV $\bar{7}$ ⁰VII - mi V I. The music features various chords and melodic lines across the four parts, with the figured bass providing harmonic guidance for the keyboard player.

Dans cet exemple en Sol majeur relatif de si \flat mineur, ton dans lequel ce **Credo** est écrit, l'accord **IV $\bar{7}$** amène le ton de mi \flat mineur.

On doit prendre, pour l'emploi de leur 2^e renversement, les mêmes précautions que celles qui sont prescrites pour l'emploi du 2^e renversement des accords consonnants.

état direct 1^{er} renversement 2^{me} renversement 3^{me} renversement

résolution résolution résolution résolution

Employés en série — État direct

Même série dans le 1^{er} renversement

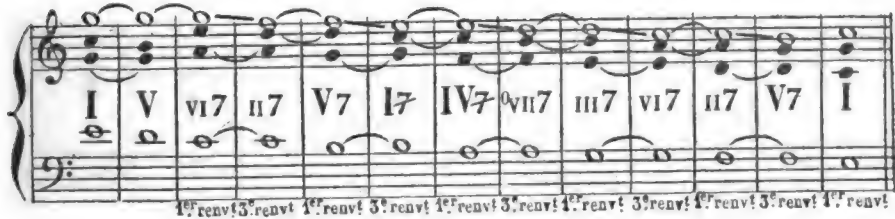
*Même série dans le 2^e renversement
moins employée que les autres à cause de la quarte*

Même série dans le 3^e renversement

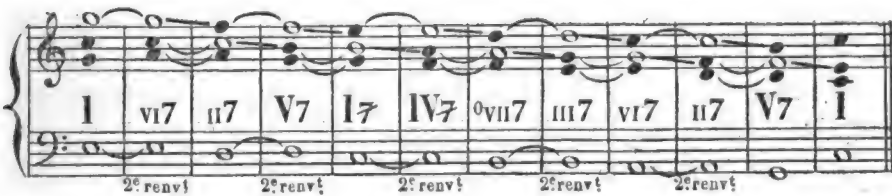
Même série d'accords avec des septièmes sur toutes les fondamentales



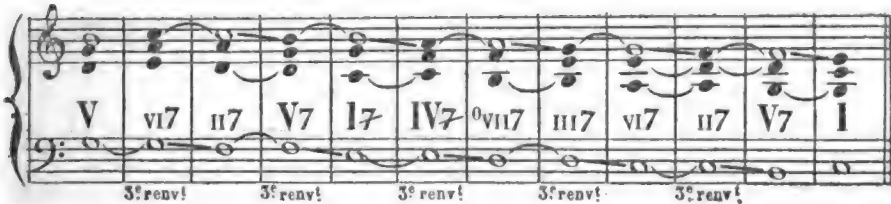
1^{er} renversement



2^e renversement



3^e renversement



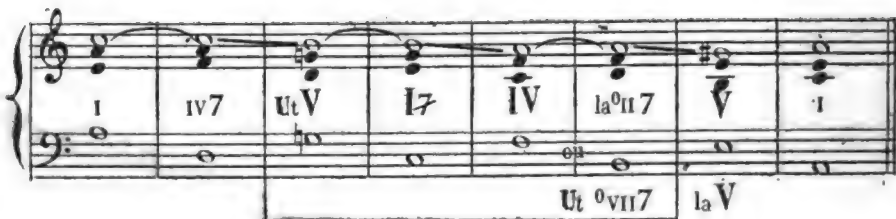
NIEDERMEYER. — MESSE SOLENNELLE en ré mineur. *Agnus Dei.*



ré117 FaV7

Analyser, dans cet exemple, la série des accords de septième dans l'état direct. Cette marche de quarte et de quinte des fondamentales dans le mode mineur amène nécessairement une modulation incidente au relatif majeur Fa; elle rentre dans le ton par l'accord IV_7 auquel succède 0II_7 de ré mineur. J'ai signalé cette tendance modulante de IV_7 du mode majeur.

Ainsi dans les séries d'accords de septième du mode mineur, la sensible est toujours baissée.



Le ton n'est donc déterminé que par le 1^{er} accord et par les accords 0II , V qui précèdent le dernier accord.

TRAVAIL. — 1^o Tableau de la gamme majeure et mineure en accords de septième.

- 1^o Etat direct;
- 2^o 1^{er} renversement;
- 3^o 2^o renversement.

2^o Tableau de chaque accord avec sa préparation et sa résolution.

- 1^o Etat direct;
- 2^o 1^{er} renversement;
- 3^o 2^o renversement.

3^o Exercices à quatre parties sur les accords de septième dans l'état direct.

4^o Exercices à quatre parties sur les accords de septième dans le 2^o et le 3^o renversement.

Accords de cinq sons

Accords dissonnants de neuvième

Ces accords sont composés de quatre tierces superposées; ils ont reçu le nom d'accords de neuvième, intervalle formé par

leurs sons extrêmes, auquel on ajoute celui de leur fondamentale. Leur chiffre est accompagné d'un 9 qu'on place à droite, à sa tête, lorsque la neuvième est majeure et, à son pied, lorsque la neuvième est mineure : l'on dit

Accord de neuvième de tonique ;
 Accord de neuvième de sus-tonique ;
 Accord de neuvième de médiane ;
 Accord de neuvième de sous-dominante ;
 Accord de neuvième de dominante ;
 Accord de neuvième de sus-dominante ;
 Accord de neuvième de sensible.

Accords de neuvième — Gamme majeure



Gamme mineure



Les accords de neuvième se résolvent toujours sur l'accord qui est à la quarte supérieure ou à la quinte inférieure de leur fondamentale.

Il faut en préparer et en résoudre leur double dissonnance : la septième et la neuvième.

La neuvième se prépare et se résoud de la même manière que la septième.

Excepté l'accord de neuvième de dominante des deux modes, qu'on peut ne pas préparer ; ces accords, à cause de leur extrême dureté, produite par leurs dissonnances, ne s'emploient qu'en séries. Il est très rare d'en rencontrer d'isolés, à moins qu'ils ne favorisent une modulation.



Il faut éviter, dans la résolution, les **deux quintes** qui pourraient résulter de la marche de la dominante de l'accord lorsqu'elle est sous la neuvième; pour cela il faut la faire monter d'un degré.



L'état direct, le 1^{er}, le 2^e et le 3^e renversements sont seuls employés.

A quatre parties, on supprime la **dominante** de l'accord.

Le 2^e renversement, plaçant cette dominante à la basse, ne peut s'employer qu'à plus de quatre parties, parce que tous les sons qui se trouvent au-dessus d'elle sont constitutifs de l'accord.

Le 4^e renversement ne s'emploie pas, parce que la 9^e est sous la fondamentale et que sa résolution se fait sur un second renversement qui n'est pas préparé.



La neuvième majeure doit toujours être à intervalle de septième de la tierce.

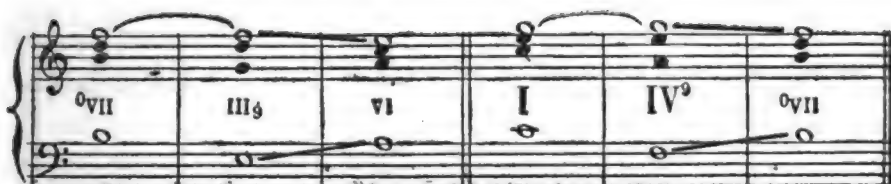


Celle du mode mineur peut être mise en contact de seconde avec la tierce.

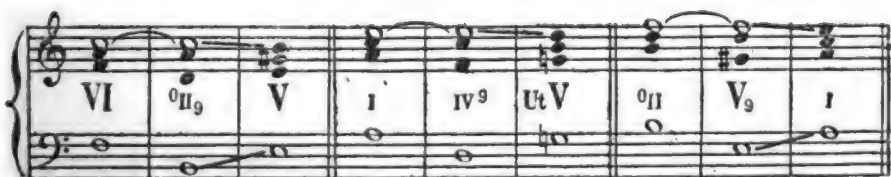


La fondamentale ne doit jamais être mise en contact de seconde avec la neuvième.

A 4 parties, on supprime la quinte.

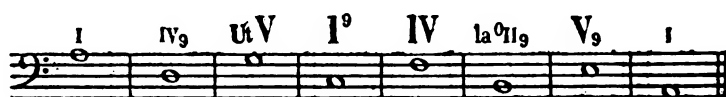


Accords du mode mineur

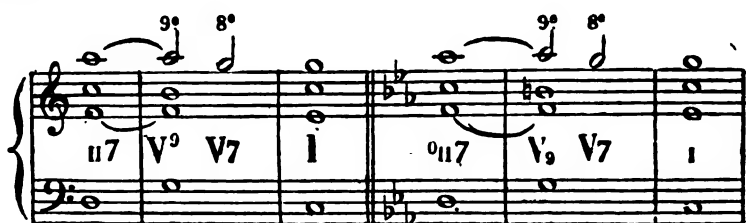


¶ Les accords 0II9 et V9 s'emploient isolément à cause de leur qualité tonale.

L'accord iv^9 s'emploie en série et détermine une modulation incidente au relatif majeur.



La neuvième de dominante des deux modes peut se résoudre en octave sur l'accord, qu'elle transforme alors en accord de septième.



TRAVAIL. — Tableau des accords de neuvième avec leur préparation et leur résolution.

- 1° Dans l'état direct;
- 2° Dans le 1^{er} renversement;
- 3° Dans le 2^e renversement;
- 4° Dans le 3^e renversement.

Exercices à quatre parties dans l'état direct.

Exercices à quatre parties dans les 3 renversements; mode majeur et mode mineur.

CHAPITRE V

Modifications qu'on peut apporter aux accords

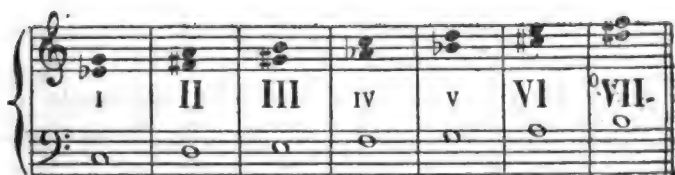
Tout accord consonnant ou dissonnant peut être modifié par les altérations que l'on fait subir aux sons qui le composent.

Elles portent sur la **médiate** et sur la **dominante** de tous les accords, et sur la **septième** et sur la **neuvième** des accords dissonnants.

L'altération est produite par le dièse ou par le bémol. Celle de la **médiate** et de la **neuvième** change la **modalité**; celle de la **dominante** et de la **septième** change la **tonalité**.

Accords consonnants

Gamme majeure — Altération de la médiate



Gamme mineure — Altération de la médiate



L'altération de la **médiant**e des accords I et IV du mode majeur, et des accords I et IV du mode mineur, en change la

modalité ; les deux premiers  deviennent mineurs,  et les deux seconds  deviennent majeurs 

L'altération de la médiant

e des accords II, III, VI et °VII du mode majeur, en change la modalité et en modifie peu sensiblement la tonalité.



Les accords II, III et VI appellent après eux l'accord du **même ton** qui est à la quarte supérieure ou à la quinte inférieure de leur fondamentale.




La résolution de III peut aussi se faire sur VI et celle de VI sur II. Exemple :



L'accord °VII se résoud sur l'accord de dominante du relatif mineur et quelquefois sur l'accord de tonique de sa gamme.



L'accord v  devient accord de sus-tonique de Fa, ou accord de sus-dominante de son relatif ré mineur ; on lui donne pour résolution l'accord de dominante de l'un de ces deux tons.

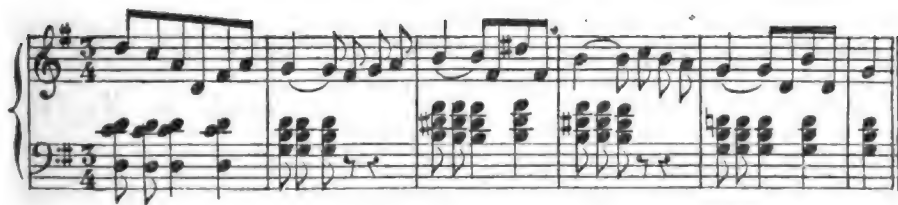


L'accord $^{\circ}\text{II}$ du mode mineur se résoud sur V du même mode :



Emploi de III.

ROSSINI. — GUILLAUME TELL, *Tyrolienne*.



Emploi de III, — de $^{\circ}\text{VII}^7$.

NIEDERMEYER. — MESSE SOLENNELLE, *Benedictus*.

Adagio

Emploi de IV , — III , — VII .

Même morceau.

Be-ne-dic-tus be-ne-dic-tus be-ne-dic-tus be-ne-dic-tus be-ne.

I IV V III VI VII V7 I V7

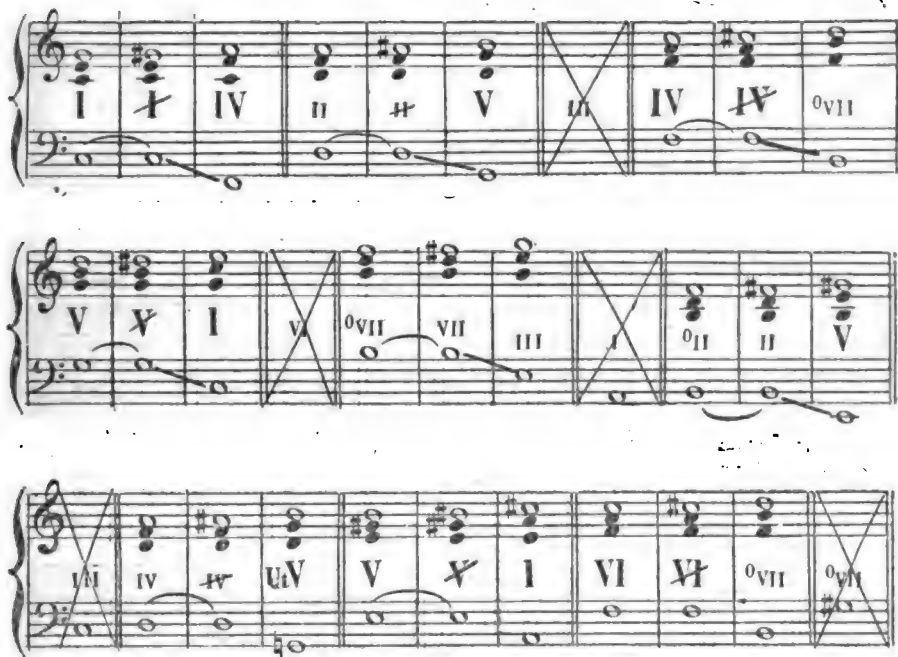
TRAVAIL. — Exercices à 4 parties pour l'emploi de II , $^{\circ}\text{II}$, III , VI , $^{\circ}\text{VII}$.

L'altération, par le dièse, de la dominante
des accords { I , II , V du mode majeur,
 $^{\circ}\text{II}$, VI du mode mineur,
n'exerce aucune influence tonale sur eux.

Celle de la dominante
des accords IV et $^{\circ}\text{VII}$ du mode majeur,
ferait moduler au relatif mineur.

Celle de V du mode mineur détermine le mode majeur, et celle de IV du même mode conduit au relatif majeur.

Pour l'employer, il faut d'abord faire entendre la dominante à l'état naturel, puis l'altérer, et la résoudre en la faisant monter d'un demi ton. — La résolution de l'accord altéré se fait sur l'accord qui est à la quarte supérieure ou à la quinte inférieure de sa fondamentale. — Cette altération s'indique par un trait oblique qui traverse le chiffre de gauche à droite I , V . Elle produit une quinte augmentée.



On ne peut pas altérer la dominante des accords III et VI, parce que cette altération produirait une enharmonie.



L'altération de la dominante par le bémol change complètement la fonction tonale des accords. Elle se **prépare** comme l'altération par le dièse et se **résoud** en descendant d'un demi ton. La marche résolutive de l'accord est de **quarte supérieure** ou de **quinte inférieure**.

Cette altération s'indique par un trait oblique qui traverse le chiffre de gauche à droite, pour les accords majeurs I, IV, V, VI, et par un **zéro**, placé à gauche, à la tête du chiffre, pour les accords mineurs °II, °III, °VI. — Elle produit une **quinte diminuée**.

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various chords labeled with Roman numerals (I, IV, V, VI, II, III, Sib I, ré V) and some with solfège names (sol, ré, Ut). Some measures are crossed out with an 'X', indicating enharmonic equivalents. Labels like 'Enharm.', 'Enharmonie', and 'lab enharmonie du sol #' are placed above the staves to indicate these relationships. The notes are mostly half notes and whole notes, with some accidentals (sharps, flats, naturals) used to show the specific pitches.

Toutes les fois que l'une ou l'autre des altérations produira une tierce diminuée, il faudra la renverser en sixte augmentée. Voyez les accords I, IV, V, V, VI.

La **dominante** ainsi altérée prend le caractère de modale, c'est-à-dire qu'elle devient **sus-dominante** d'un ton mineur, et qu'elle transforme chacun de ces accords en un accord de **sus-tonique**.

Les accords $\left\{ \begin{array}{l} \text{I} \\ \text{IV} \\ \text{V} \end{array} \right\}$ du mode majeur seront donc considérés comme accords de $\left\{ \begin{array}{l} \text{Si } \flat \\ \text{mi } \flat \\ \text{fa} \end{array} \right\}$ avec tierce altérée.

Les accords $\left(\begin{smallmatrix} \text{° II} \\ \text{° III} \\ \text{° VI} \end{smallmatrix} \right)$ seront considérés $\left\{ \begin{array}{l} \text{ut,} \\ \text{ré,} \\ \text{sol.} \end{array} \right.$
 du $\left\{ \begin{array}{l} \text{° II} \\ \text{° III} \\ \text{° VI} \end{array} \right.$ comme accords de
 mode majeur $\left(\begin{smallmatrix} \text{° II} \\ \text{° III} \\ \text{° VI} \end{smallmatrix} \right)$ sus-tonique de

Les accords $\left(\begin{smallmatrix} \text{° I} \\ \text{° IV} \\ \text{° V} \\ \text{° VI} \end{smallmatrix} \right)$ seront considérés $\left\{ \begin{array}{l} \text{sol,} \\ \text{Ut,} \\ \text{ré,} \\ \text{mi } \flat, \end{array} \right.$
 du $\left\{ \begin{smallmatrix} \text{° I} \\ \text{° IV} \\ \text{° V} \\ \text{° VI} \end{smallmatrix} \right.$ comme accords de
 mode mineur $\left(\begin{smallmatrix} \text{° I} \\ \text{° IV} \\ \text{° V} \\ \text{° VI} \end{smallmatrix} \right)$ sus-tonique de

Il faudra donc leur donner la résolution que demande leur fonction.

Tous ces accords s'emploient dans leurs trois états sous condition de préparation et de résolution.



TRAVAIL. — Exercices à 4 parties pour l'emploi de ces accords
 1° dans l'état direct ;
 2° dans les 1^{er} et 2^e renversements.

Accords dissonnants

Ces altérations se pratiquent aussi dans les accords dissonnants de septième et de neuvième.

Altération de la médiate des accords de septième.



Les accords II⁷, III⁷, VI⁷, étant composés d'intervalles de même nature que ceux qui forment l'accord de septième dominante,

possèdent les qualités de cet accord. — Ils peuvent donc être **employés sans préparation**, et ont la faculté de déterminer une impression fugitive de modulation dans le ton de l'accord sur lequel ils se résolvent.

L'accord v^7 devient **accord de sus-tonique de Fa** (sa médiane ayant le caractère de **sous-dominante**) ou accord de **sous-dominante de ré**, son relatif.

L'accord $^{\circ}VII^7$ se résoudra sur l'accord de **dominante** du relatif mineur.

Altération de la médiane des accords de neuvième.



Les accords II^9 , III^9 , v^9 , VI^9 , $^{\circ}VII^9$ ont la **même affinité tonale** que les accords II^7 , III^7 , v^7 , VI^7 , $^{\circ}VII^7$.

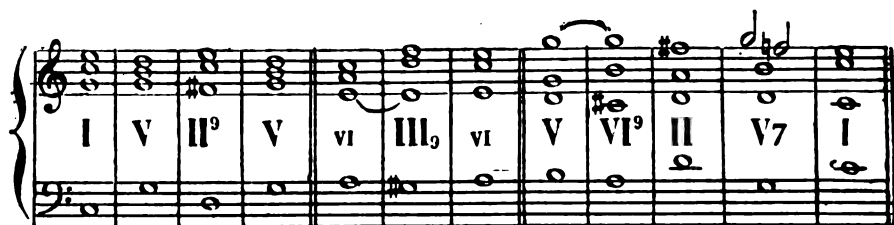
La **modalité** de leur résolution est changée par la qualité de leur neuvième.

Ainsi II^9 et VI^9 donnent l'impression du mode majeur; III^9 et $^{\circ}VII^9$ celle du mode mineur.

Ils ont le caractère de l'**accord de neuvième de dominante**; ils s'**emploient sans préparation**, et peuvent donner aussi une impression passagère de modulation dans le ton de l'accord sur lequel ils se résolvent.

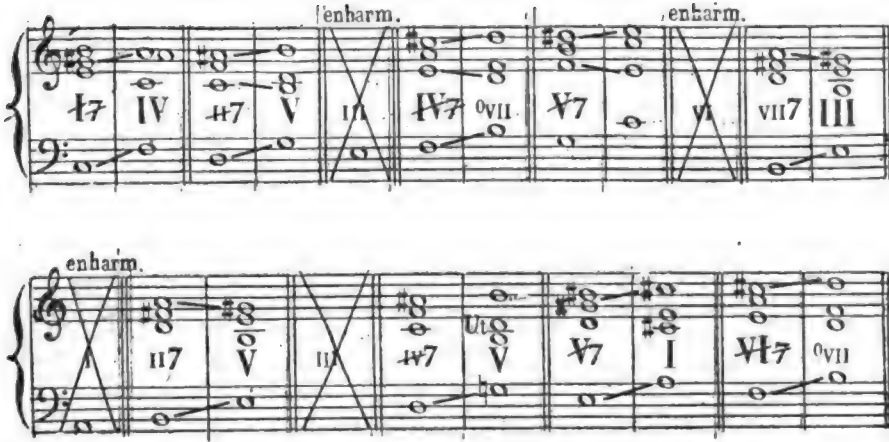
Nous excepterons v^9 et $^{\circ}VII^9$ qui ont le caractère de l'accord de sus-tonique d'un mode mineur.

Les accords i^7 , $i^{\circ} = iv^7$ et iv^9 seront éliminés.



Altération de la dominante des accords de septième.

Par le dièse. — Quinte augmentée.



Les accords $\left\{ \begin{array}{l} I7 = II7 = V7 \text{ du mode majeur} \\ II7 = VI7 \text{ du mode mineur} \end{array} \right\}$ conservent leurs fonctions tonales.

Les accords $IV7 = VII7$ du mode majeur donnent une impression du relatif mineur (A).

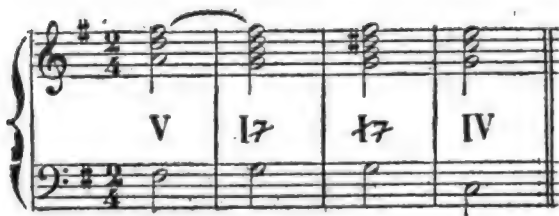
L'accord $IV7$ du mode mineur module passagèrement au ton majeur dont il est relatif (B).

L'accord $V7$ du mode mineur amène le majeur même tonique (C).





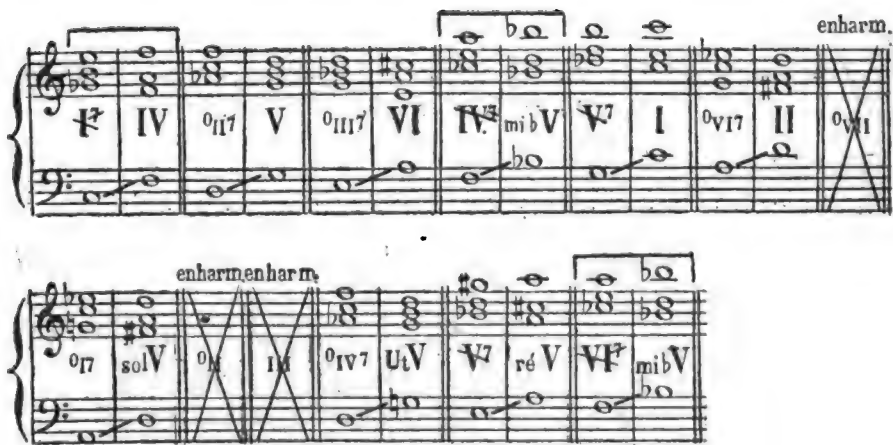
HAYDN, 1732—1809.



On ne supprime aucun des sons de ces accords.

Altération par le \flat bémol.

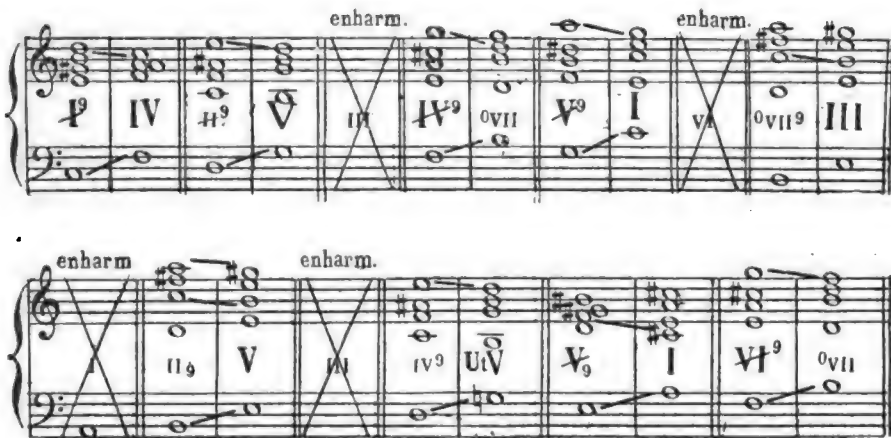
Quinto diminuée.



Il est impossible de donner, à $I7$ et à $IV7$ du mode majeur et à $VI7$ du mode mineur, la résolution qu'ils ont à l'état consonnant avec la même altération, et qu'exigerait leur septième, par le manque d'homogénéité de leurs sons. — L'idée du ton, que chacun d'eux appelle, est détruite par leur septième majeure et leur médiane. Ils seront donc mis de côté. Les accords $^{0}II7 = ^{0}III7 = V7 = ^{0}VI7$ du mode majeur et les accords $^{0}I7 = ^{0}IV7$ et $V7$ du mode mineur ont la résolution de leur état consonnant avec la quinto diminuée.

Altération de la dominante des accords de neuvième.

Par le dièse — Quinte augmentée

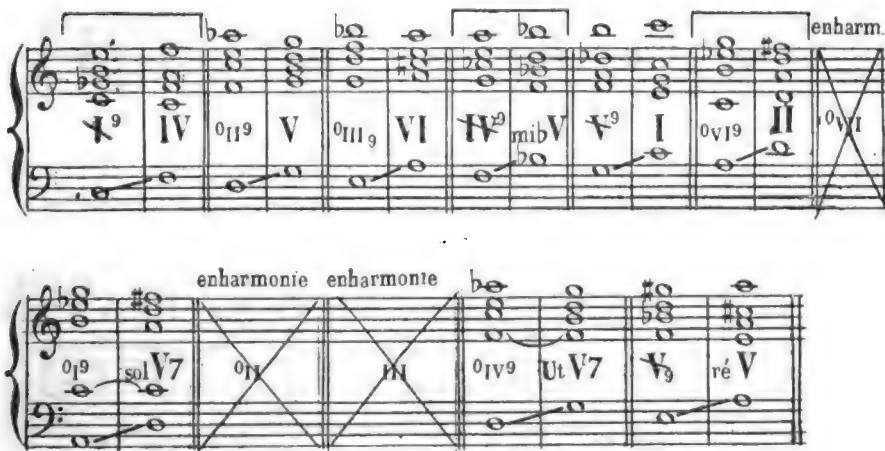


La résolution de ces accords est la même que celle qu'ont les accords de septième avec quinte augmentée.

Aucun de leurs sons ne pouvant être supprimé, il faut plus de quatre parties pour les écrire.

Altération par le bémol.

Quinte diminuée



Ce qui a été dit pour les accords I7 et IV7 du mode majeur et VI7 du mode mineur, est applicable à I9, IV9 et VI9 des mêmes modes.

Les accords $\left\{ \begin{array}{l} \text{°III}^{\circ} \\ \text{°VI}^{\circ} \\ \text{V}_9 \text{ du mode mineur} \end{array} \right\}$ du mode majeur } peuvent être considérés
comme accords de sus-
tonique.

Dans les accords $\left\{ \begin{array}{l} \text{°II}^{\circ} \\ \text{°IV}^{\circ} \\ \text{V}_9 \end{array} \right\}$ la **neuvième majeure** est en contradiction
avec la modalité de la résolution qu'appelle
l'**altération**. Elle rend donc difficile l'em-
ploi de ces accords.

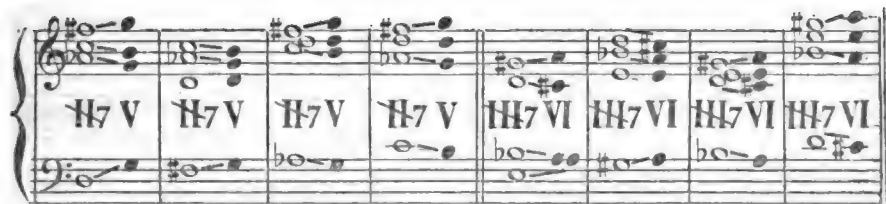
Quelle que soit la **tendance tonale** de tous ces accords altérés
— accords consonnants — accords de septième — accords de neu-
vième — il faut aussi considérer que leur **résolution se fait**
sur un accord qui appartient à la **même gamme** (voy. l'exemple
extrait du *Credo* de NIEDERMEYER). Nous verrons au chapitre de
la modulation quelles autres directions on peut leur donner.

Résumé

Altérations de l'accord majeur

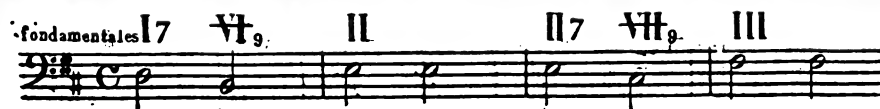
Altérations de l'accord mineur

L'altération de la médiane et celle de la dominante s'emploient simultanément dans les quatre états de $\text{II}^7 = \text{III}^7 = \text{VI}^7$ et dans l'état direct, le 1^{er} et le 3^e renversement de III_9 , en ayant soin de placer, dans le 1^{er} renversement de ces accords, la dominante à intervalle de dixième de la médiane.



Constater, dans l'exemple suivant, extrait du *Credo* en Ré de la Messe solennelle de NIEDERMEYER, l'emploi : de $\text{I}^7 - \text{II} - \text{II}^7 - \text{III} - \text{III}^7 - \text{VI}^7 - \text{VI}_9 - \text{VII}^7 - \text{VII}_9$ et iv.

NIEDERMEYER. — MESSE SOLENNELLE, *Credo*.



et in u-num Do-minum Je-sum Christum

This musical system consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are additional piano accompaniment parts. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

III7: vi V V7 I

This block shows the chord progression for the first system. It is written on a single staff with a key signature of one sharp (F#). The chords are: III7: (F#m7), vi (Dm), V (A), V7 (F#7), and I (F#).

fi-li-um De-i u-ni ge-nitum et ex

This musical system consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are additional piano accompaniment parts. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

I7 IV b IV #b II7 V II7 V #b7

This block shows the chord progression for the second system. It is written on a single staff with a key signature of one sharp (F#). The chords are: I7 (F#7), IV (Dm), b IV (Dm), #b (F#), II7 (Gm7), V (A), II7 (Gm7), V (A), and #b7 (F#7).

pa - tre na - tum an - te om - ni - a sæ - cu - la

III vi vi IV V7

Voyez **Beethoven**, SONATE 21, op. 53, « *L'Aurore* » ; 1^{er} morceau ; la 2^e idée en **Mi** \sharp , et sa transposition en **La** \sharp ; les accords qu'elles renferment appartiennent à cet ordre de faits.

Altération de la septième et de la neuvième

En baissant la **septième majeure** de **I**₇ et de **IV**₇, on en fait des accords ayant les qualités d'accords de **septième de dominante**, auxquels on peut conserver leur fonction tonale, c'est-à-dire rester **I**⁷ et **IV**⁷

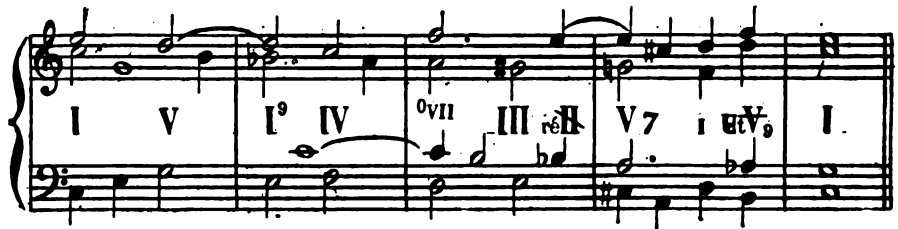
I \flat 7 I₇ IV \flat 7 V₇ I I \flat 7 IV IV₇ \flat VI₇ \flat VI₇ \flat VI₇ I

ou leur donner la **direction de leur appellation** ; alors on les envisage comme de réels accords de **septième de dominante**.



La neuvième majeure, ajoutée à ces accords I⁹ — IV⁹, ne changera pas leur fonction.

Au contraire, la neuvième mineure leur fera perdre leur fonction tonale primitive pour leur donner le caractère exclusif d'accords de neuvième de dominante. Dans ce cas, ils moduleront dans le ton où ils remplissent cette fonction.



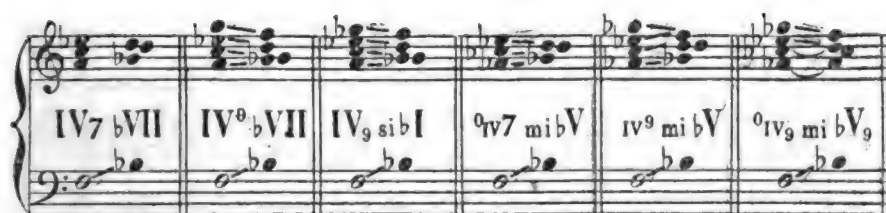
L'abaissement de la neuvième majeure de II₉ — VI₉ ne modifie que leur modalité sans changer la direction tonale de leur résolution.



Il faut compléter le résumé de la page 62 par ce tableau.



ou sibV



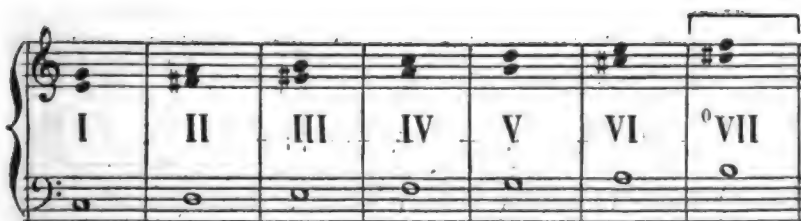
ou SibI ou SibI ou mi bV

Les accords $^{\circ}I^7$, I^9 , $^{\circ}I_9 = ^{\circ}IV^7$, IV^9 , $^{\circ}IV_9$ ayant le caractère d'accords de sus-tonique, auront la direction tonale de leur fonction comme le tableau l'indique.



Les gammes suivantes résument les altérations subies par chaque accord.

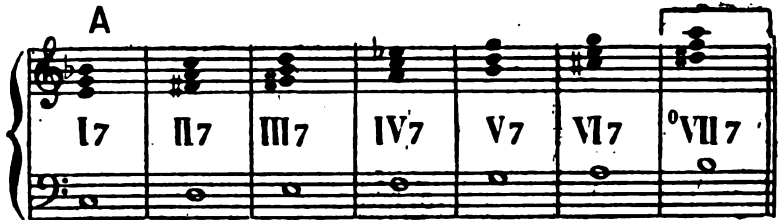
Tous les accords sont majeurs.



Tous les accords sont mineurs



*Tous les accords sont majeurs avec septième mineure
(septième de dominante)*



*Tous les accords sont majeurs avec neuvième mineure et majeure
(neuvième de dominante)*



*Tous les accords sont majeurs avec neuvième majeure et mineure
et dominante altérée par le dièse*



*Tous les accords sont majeurs avec neuvième majeure et mineure
et dominante altérée par le bémol*



Tous les accords ont leur dominante altérée par le bémol et par le dièse



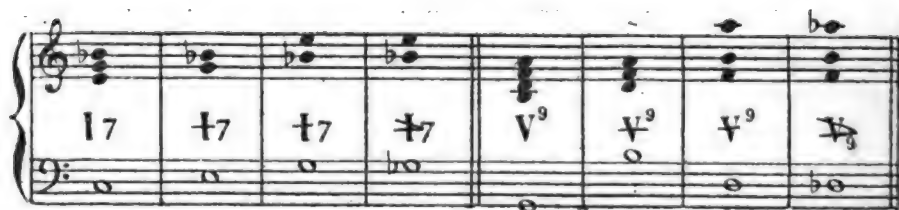
TRAVAIL. — Transposition de ces sept gammes dans différents tons.

CHAPITRE VI

Du retranchement de la fondamentale

On peut retrancher la fondamentale de l'accord de septième de dominante, de l'accord de neuvième de dominante avec ou sans quinte altérée, et de tous les accords qui en ont le caractère. Gammes A, B, C.

Le retranchement s'indique par un trait horizontal traversant le chiffre. Exemple : $\sharp 7$, \forall^9 .



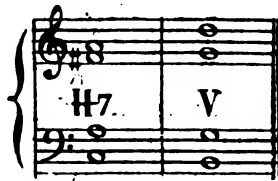
Pour éviter les deux quintes que produirait la résolution de la neuvième avec la dominante dans le second renversement, on se rappelle que

l'on résoud cette neuvième sur la tonique, et que cette résolution transforme cet accord en septième de dominante.



A quatre parties,

Lorsque l'accord de septième avec fondamentale retranchée est dans le 1^{er} renversement ou dans le 3^e renversement, il faut doubler la quinte.



Lorsqu'il est dans le 2^e renversement on double la septième, en ayant soin de placer la médiate entre le doublement pour éviter les quintes.



TRAVAIL. — Exercices à trois et à quatre parties pour étudier la suppression de la fondamentale des accords dissonnants.

Résolutions exceptionnelles des accords dissonnants

Tout accord dissonnant peut se résoudre, par exception, de diverses manières :

1° La note dissonnante, qu'elle soit dans l'une ou l'autre des parties supérieures ou dans la basse, se résoud régulièrement ; mais la fondamentale de l'accord, quelle que soit la partie où elle se trouve, monte d'un demi-ton diatonique ou chromatique ; dans la basse elle peut monter d'un ton.



2° La note dissonnante reste sur le même degré, et devient consonnante dans l'accord suivant ; la basse monte ou descend d'un ton ou d'un demi-ton.



3° La note dissonnante devient une nouvelle dissonnance dans l'accord suivant :

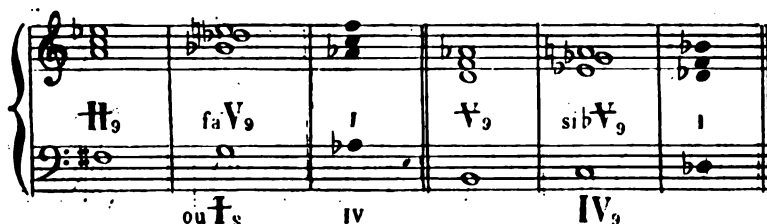


4° La note dissonnante passe d'une partie dans une autre partie où elle se résoud régulièrement, ou change de position. Il faut que

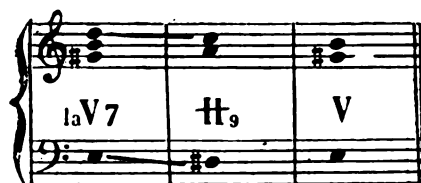
cette dissonance n'ait pas besoin de préparation ; dans ce cas, c'est toujours un accord ayant le caractère d'accord de dominante.



5° Les deux dissonances de l'accord de neuvième, ou d'accords en ayant le caractère, dont la fondamentale est retranchée, se résolvent en montant d'un demi-ton chromatique et d'un demi-ton diatonique.



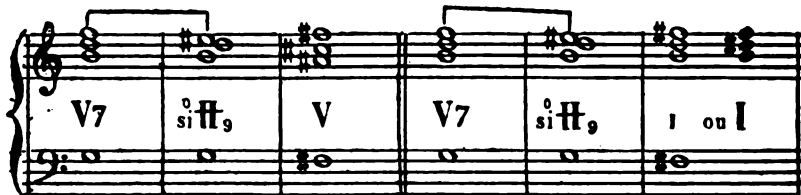
6° L'accord de septième dominante dans l'état direct marche en descendant sur H_9 qui se résoud sur V. — Ce mouvement semblable des parties produit deux septièmes :



7° La note dissonnante se résoud irrégulièrement en montant d'un ton, comme dans l'exemple suivant où la basse et les autres parties marchent en sixtes.



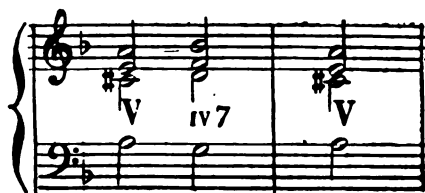
8° La note dissonnante peut être envisagée **enharmoniquement** ; alors l'accord perd sa qualité pour prendre celle de H_9 auquel on donne les résolutions de cet accord.



Beaucoup d'auteurs ont employé H_9 , et les accords de même caractère, sans préparation.



Mozart, dans *Don Juan*, a employé le iv^7 en ré mineur sans préparation. (Voir l'explication de ce fait aux accords de broderies).



Voir aussi au chapitre IX, *De la Prolongation*, l'exemple extrait du *Miserere* de Léo.

Pour donner des résolutions exceptionnelles aux accords dissonnants, il faut **épuiser** tous les **mouvements diatoniques et chromatiques** des sons qui les composent, pour aboutir à un accord quel qu'il soit ; — puis, chercher toutes les enharmonies de l'accord dissonnant et les résolutions possibles de chacune de ces enharmonies. — L'état de l'accord n'est pas indifférent pour le plus ou le moins de facilité à trouver ces résolutions.



TRAVAIL. — 1° Chercher les résolutions de l'accord de septième de dominante dans divers tons.

2° Chercher les résolutions de l'accord de neuvième majeure et mineure de dominante sans fondamentale, dans différents tons.

3° Chercher les résolutions enharmoniques de ces mêmes accords.

Fonctions des accords dissonnants

Accorde de septième

Un accord majeur de septième majeure est accord de

{	septième de tonique d'un ton majeur ; sous-dominante d'un ton majeur ; sus-dominante d'un ton mineur.
---	---

Tons auxquels appartient l'accord.



Un accord mineur de septième mineure est accord de

{	septième de sus-tonique d'un ton majeur ; médiante d'un ton majeur ; sous-dominante d'un ton mineur ; sus-dominante d'un ton majeur.
---	---

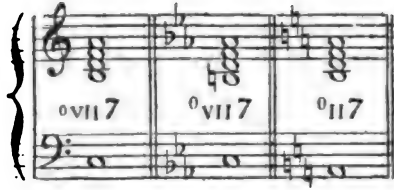
Tons auxquels appartient l'accord.



Un accord de septième de sensible est accord de

{	septième de sensible des deux modes ; sus-tonique d'un ton mineur.
---	---

Tons auxquels appartient l'accord.



TRAVAIL. — Rechercher les **fonctions** de divers accords de septième dans des tons différents, comme on a procédé pour les accords consonnants.

CHAPITRE VII

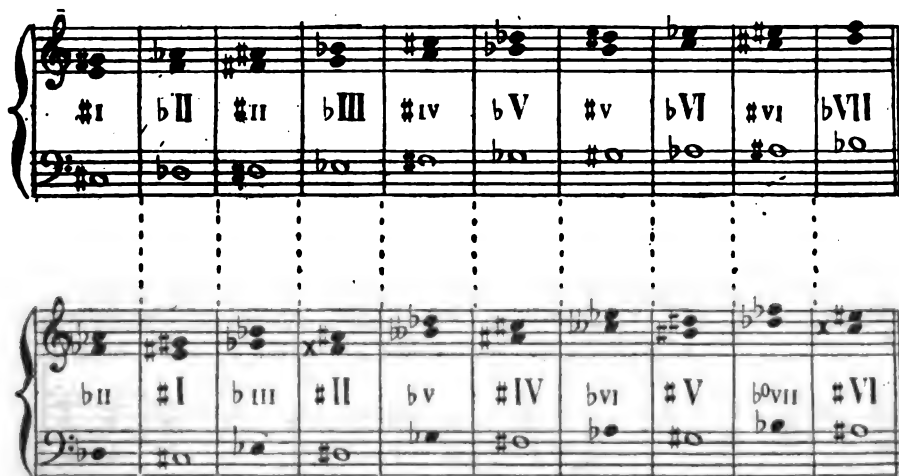
Accords de la Gamme chromatique

C'est dans la musique moderne que l'on trouve l'emploi encore restreint de quelques **harmonies chromatiques**. L'art ancien, si l'on n'en excepte les œuvres de Sébastien Bach, n'offre pas d'exemples du mélange de ces harmonies, avec les harmonies diatoniques, dans une même gamme.

1° Leur **influence sur la tonalité** est nulle, pourvu que le **ton** dans lequel on les emploie soit **bien déterminé**, et que leur **nombre** et leur **durée** ne soient **pas prolongés**.

2° On peut en **faire usage** partout où l'on **placerait** convenablement le **même accord diatonique**.

3° La **succession** souvent **forcée** d'autres **accords chromatiques**, que ces harmonies peuvent appeler, sera **modifié** par l'emploi des II, — III, — VI, qui faciliteront le **retour** des **accords diatoniques**.



Gamme enharmonique de la précédente.

Le chiffre qui représente chacun de ces accords est précédé de l'accident qui altère sa fondamentale.

Les accords $\flat II$, $\flat III$, $\flat V$, $\flat VI$, $\flat VII$
pris enharmoniquement donnent
les accords $\sharp I$, $\sharp II$, $\sharp IV$, $\sharp V$, $\sharp VI$.

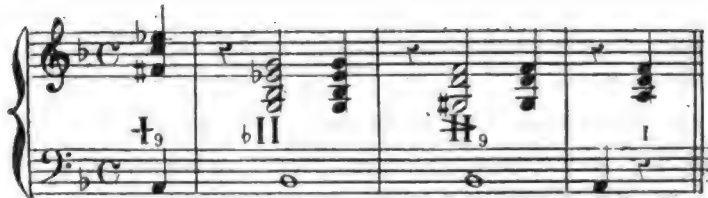
Ils peuvent s'employer dans leurs trois états comme des accords diatoniques.

On peut substituer un chromatique à son enharmonique.

Remarquer l'absence de $\sharp III$, qui est enharmonique de IV diatonique, celle de $\flat IV$ enharmonique de III , et celle de $\sharp VII$ qui est l'enharmonique de I .

De tous ces accords, c'est $\flat II$ qui a été le plus employé.

MOZART. — DON GIOVANNI.



Dans cet exemple, la neuvième de I_9 se résoud par tenue dans l'accord chromatique suivant $\flat II$.

BEETHOVEN, 1770—1827. — SONATE n° 27, op. 90.

1^{er} morceau en $\sharp F$, incidence en $\sharp F$.



Dans la modulation incidente en $\sharp F$ mineur de ce morceau, Beethoven a employé $\flat II$ résolution de VI_7 .

ROSSINI, 1792—1868. — GUILLAUME TELL.





Emploi de bII suivi de H^7 qui ramène l'accord diatonique I.

HAENDEL. — ISRAEL EN ÉGYPTÉ, *Chœur* n° 8.

Largo

I bVI bII7 bVII bVII7 bIII

bIII I7 V₉ I

SAINT-SAENS. — LA LYRE ET LA HARPE, *Duo*.

Comme deux exilés du ciel comme deux exilés du

IV V #IV #IV #vii IV IV III

ciel

com me deux exilés du ciel

III

III V7 I17 IV1 V

Remarquez cette péroration où l'auteur, par l'emploi des harmonies chromatiques, a produit l'effet le plus pur et le plus inattendu qui exprime si bien le sens des paroles. — La progression descendante des deux voix et la forme mélodique du ténor mettent admirablement en relief ces harmonies.

La substitution enharmonique en mi \flat était nécessaire pour contenir et ramener le ton principal.

Voyez, du même auteur, les dernières mesures du solo de baryton « *Fais une arche de bois* » du DÉLUGE.

S. BACH. — *Fantaisie de la FUGUE en sol mineur.*

V I. I7 IV IV7 bVII VII III III7 VI VI7 bII bII7 bV bV7

The image displays three systems of musical notation for an organ piece. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with notes and a separate line for figured bass. The first system shows a sequence of chords: VI_9 , A , III_9 , II , bVI , III_9 , bVI , and III_9 . The second system continues with: bVI , III_9 , \#I_9 , VII_9 , III , III_9 , bVI , and $\text{\#IV}_9 \text{B}$. The third system shows: I_9 , I , IV , and V_9 . The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and figured bass symbols (e.g., VI_9 , III_9).

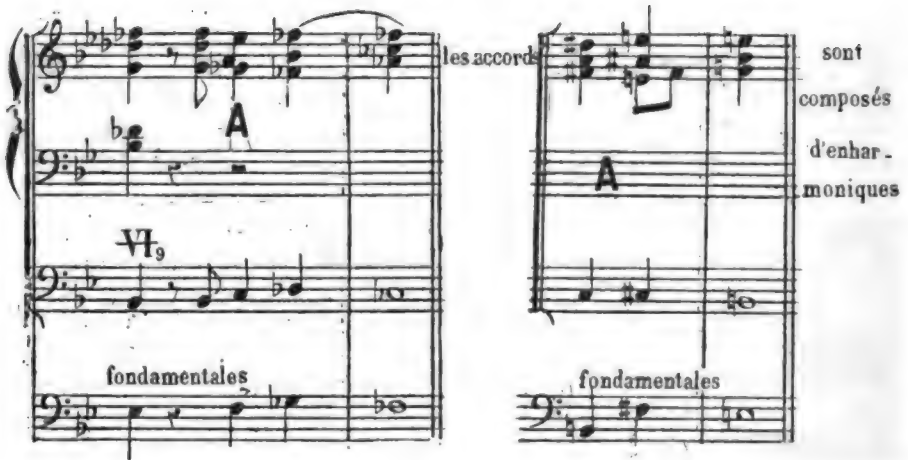
Cet extrait, qui commence à la 30^e mesure de l'admirable **Fantaisie** qui précède la **Fugue** en sol mineur pour orgue, de S. Bach, contient des successions d'**harmonies** appartenant à la **gamme chromatique** du plus grand intérêt.

Après un repos à la dominante de sol, ton du morceau, com-

mence la progression descendante de quinte à l'état fondamental :



A la lettre A, on pourrait écrire ainsi :



et donnent l'impression de mi \flat mineur, vi de Sol majeur.

A la lettre B,

il faut lire :



en substituant le la \flat au sol \sharp , et le fa \flat au mi \sharp : On a alors I₉ (impression d'ut mineur IV).

CHAPITRE VIII

Des Progressions

On appelle **progression** une suite de **reproductions** exactes à un intervalle quelconque, en **montant** ou en **descendant**, de **deux** ou de **trois accords consonnants** ou **dissonnants** dans quel-**qu'état** que ce soit ; ces deux ou trois accords sont le **modèle** de la progression ; ce modèle finit où sa première reproduction commence.

La progression peut être de deux natures :

1° Elle est **mélodique**, lorsqu'elle est exclusivement dans la partie supérieure ; dans ce cas elle reproduit un trait de chant que les autres parties accompagnent.

2° Elle est **harmonique**, lorsqu'elle réside seulement dans l'harmonie.

3° Elle est **complète**, lorsqu'elle est dans toutes les parties simultanément.

Il y a autant de **formes de progressions** qu'il y a d'états dans leur modèle et de combinaisons dans leur succession.

Le premier, comme le dernier accord d'une progression, doit toujours être dans le style sévère, I, IV ou V.

Toutes les parties d'une progression doivent reproduire leur modèle.

Exception. — Il y a cependant beaucoup de morceaux écrits à plusieurs parties dont **une** ou **deux** parties seulement sont en progression.

On dit qu'un **dessin** est en progression, lorsqu'un trait de chant plus ou moins long se reproduit avec son harmonie qui peut comprendre plus de trois accords.

États des accords du modèle

Progressions avec deux accords

- 1° Les **deux accords** du modèle sont dans l'état **direct**.
- 2° Le 1^{er} accord est dans l'état **direct** ;
Le 2^e accord est **renversé** ;
et **vice versa**.
- 3° Les **deux accords** sont **renversés**.

État direct

Les deux accords du modèle sont dans l'état direct

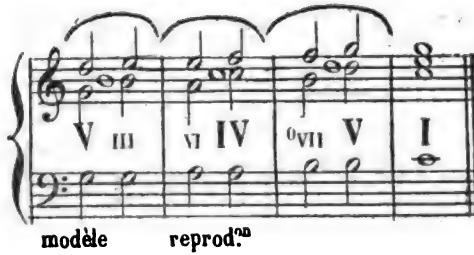
The image displays two musical staves, each representing a different harmonic progression in the 'État direct' mode. Each staff is divided into two sections: 'modèle' (model) and 'reprod.' (reproduction). The first staff shows a progression of chords: I II, 0VII I, VI 0VII, V VI, IV V, I II, V VI, III IV, 0VII I. The second staff shows a progression of chords: IV I, V II, VI III, 0VII IV, I IV, II V, III VI.

2° Etat

Le 1^{er} accord est renversé.

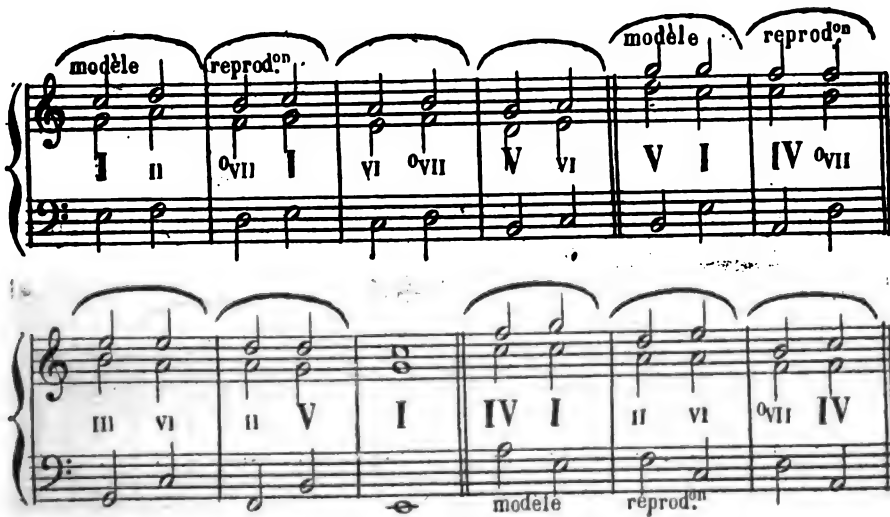


Le 2^e accord est renversé



3° Etat

Les deux accords sont renversés



Progressions avec trois accords

- 1° Les trois accords du modèle sont dans l'état direct.
- 2° Le 1^{er} accord du modèle est dans l'état direct;
Les deux autres sont renversés;
et vice versa.
- 3° Les trois accords du modèle sont renversés.

The image shows three musical staves, each representing a different state of a three-chord progression. Each staff is divided into three measures, with the first measure labeled 'modèle' and the subsequent two labeled 'reprod.^{on}'.
1^{er} ÉTAT: The first measure contains the direct triads I, V, and VI. The second measure contains the first inversion of VI (VI⁰), and the third measure contains the first inversion of VII (VII⁰), with a final I.
2^e ÉTAT: The first measure contains the direct triads I, V, and I. The second measure contains the first inversion of VI (VI⁰), and the third measure contains the first inversion of VII (VII⁰) and III.
3^e ÉTAT: The first measure contains the first inversion of I (I⁰), VII, and VI. The second measure contains the first inversion of VI (VI⁰), VII, and V. The third measure contains the first inversion of IV (IV⁰), V, and III.

La progression ci-contre avec trois accords, dont un dans le 2^e renversement préparé, s'emploie très rarement.

The image shows a musical staff with three measures, labeled 'modèle' and 'reprod.^{on}'. The first measure contains the direct triads I, IV, and II. The second measure contains the first inversion of V (V⁰), I, and VI. The third measure contains the first inversion of II (II⁰), V, and III.

C'est en progression que les accords dissonnants de septième et de neuvième I⁷, I⁹ et IV⁷, IV⁹ surtout sont bien employés.

The image shows a musical staff with eight measures, labeled 'modèle' and 'reprod.^{on}'. The chords are: V⁷, I⁷, IV⁷, VII⁹, III⁷, VI⁷, II⁷, and V⁷ followed by I.

Cette progression commence par V⁷, qui n'a pas besoin de préparation.

Les principes de succession des **accords**, et ceux de **basse fondamentale**, ne sont pas applicables aux **progressions**. La **symétrie** des reproductions fait accepter la succession défectueuse de IV — ^oVII ou de ^oVII — IV et donne aux mouvements rythmiques de tierce plus d'énergie qu'ils n'en possèdent.

Dans le mode mineur, la progression descendante de **quarte** et celle ascendante de **quinte**, modulent au ton relatif majeur.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'modèle' and 'reproduction'. It contains a sequence of chords: I, V, ut V, II, IV, I, la V, I. The bottom staff shows a similar sequence: I, V, VII, VI, ut I, V, la IV, I. Both staves use a grand staff with treble and bass clefs and include a key signature of one sharp (F#).

EXEMPLES DE PROGRESSIONS :

ABBÉ VOGLER, 1794—1814. — *Choral*.

The image shows a musical score for a choral piece. It features four staves (three vocal staves and one bass staff) in C major, 4/4 time. The music is a choral setting with various melodic lines and rests.

J. HAYDN. — MESSE.

no - bis pa - cem pa - cem

Basso

The musical score for J. Haydn's Mass features a piano accompaniment and a basso line. The piano part consists of two staves, with the right hand playing a melody of eighth and sixteenth notes and the left hand providing a harmonic accompaniment. The basso line is a single staff with a bass clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lyrics "no - bis pa - cem pa - cem" are written below the piano part.

PERGOLESE, 1707—1736. « Stabat Mater. »

A - men

The musical score for Pergolesi's Stabat Mater features a piano accompaniment. The piano part consists of two staves, with the right hand playing a melody of eighth and sixteenth notes and the left hand providing a harmonic accompaniment. The lyrics "A - men" are written below the piano part.

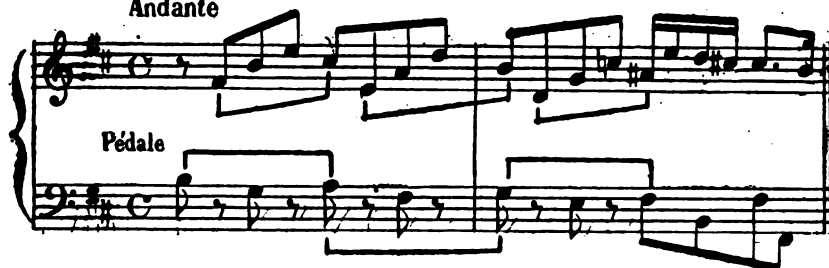
S. BACH. — CANTATE : « Ach wie flüchtig. »

The musical score for S. Bach's Cantata features a piano accompaniment. The piano part consists of two staves, with the right hand playing a melody of eighth and sixteenth notes and the left hand providing a harmonic accompaniment. The lyrics "Ach wie flüchtig." are written below the piano part.

Voyez aussi l'extrait du *Credo* de la MESSE SOLENNELLE de NIEDERMEYER, pages 63 et 64.

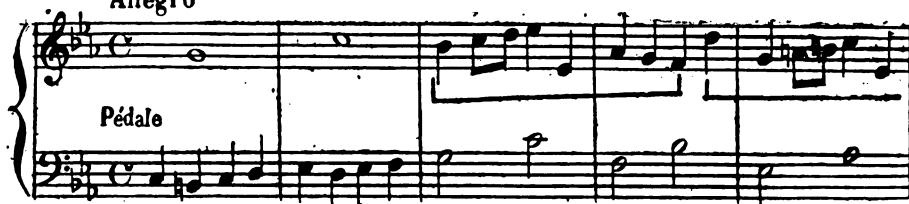
BACH. — 4^e Sonate pour orgue.

Andante



2^e Sonate

Allegro



SALA. — Extrait de la pièce de concours pour la chapelle
royale de Naples, 21 avril 1745.

Plain-chant



S. BACH. — *Quartetto du 1^{er} Motet.*



TRAVAIL. — Exercices à 4 parties sur les différentes formes de progressions, avec deux et avec trois accords. Lorsque l'élève aura étudié les notes de passage et les broderies, il fera de nouveaux travaux sur les progressions dans lesquelles il introduira ces notes accidentelles.

Remarque. — Chaque progression ascendante ou descendante, dans l'état direct, présente la même forme qu'une progression ascendante ou descendante renversée.

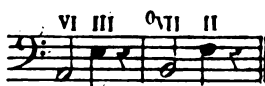
Ainsi la progression suivante, qui appartient à la progression fondamentale des mouvements de quarte,



semble appartenir à la progression des mouvements de quarte renversés,



et aussi à la progression fondamentale des mouvements de quinte :



Analogies des formes des Progressions

La forme fondamentale

de seconde
ascendante



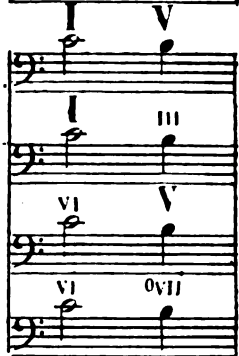
appartient
à la
progression



de seconde
descendante



idem



de tierce
ascendante



idem



et
descendante

de quarte
ascendante



idem



et
descendante

Ce sont les **petits mouvements** qui fournissent le plus de **formes analogues**, parce que leur **second renversement** est **préparé** et que celui des grands mouvements ne l'est pas.

Les mouvements de **quinte** sont les mêmes que les mouvements de **quarte**.

Les mouvements de **sixte** sont les mêmes que les mouvements de **tierce**.

La synthèse de ces différents faits amène à cette conclusion : **Chaque mouvement de basse fondamentale plus grand que le mouvement de seconde, peut être aussi, en dehors de l'état fondamental réel, ou un renversement ou un changement de position.**

CHAPITRE IX

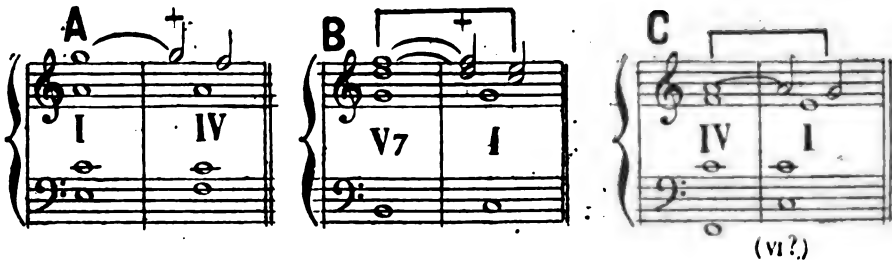
De la Prolongation et des retards qu'elle produit

Toute note d'un accord qui descend diatoniquement dans l'accord qui suit, peut y être prolongée. Cette prolongation produit une **consonnance**, ou une **dissonnance**, qui retarde la venue de la **note réelle** sur laquelle elle se **résoud**. Ex. A et B.

Il peut y avoir un ou plusieurs sons prolongés si il y a un ou **plusieurs sons** qui descendent. Ex. B.

On recherche surtout l'**emploi des prolongations dissonnantes** : ce sont celles qui **retardent** la **médiate** et la **fondamentale**. Ex. A et B.

Les **prolongations consonnantes** n'offrent aucun intérêt ; ce sont celles qui retardent la dominante, et font supposer un accord autre que celui que l'on attend. Ex. C.



Dans l'exemple C, le la prolongé dans I fait supposer l'accord vi lorsque c'est I que l'on demande.

La partie du son qui appartient au 1^{er} accord, (voy. exemple A — sol de I = exemple B, fa et ré de V⁷), est la **préparation** ;

La partie de ce même son qui est dans le 2^e accord, (voyez dans les mêmes exemples sol dans IV, et fa et ré dans I) est la **prolongation**, et la **résolution** est le son réel sur lequel cette prolongation descend. Ce son qui est **retardé**, dans l'accord dont il fait partie, a reçu le nom de **retard**. Exemple A : sol se résoud sur fa tonique retardée de IV ; dans l'exemple B : fa se résoud mi et ré sur ut, sons réels **retardés** de I.

La **prolongation** doit être **moindre en durée** ou au plus **égale** à celle qu'elle a eue comme **préparation**.

Égale :



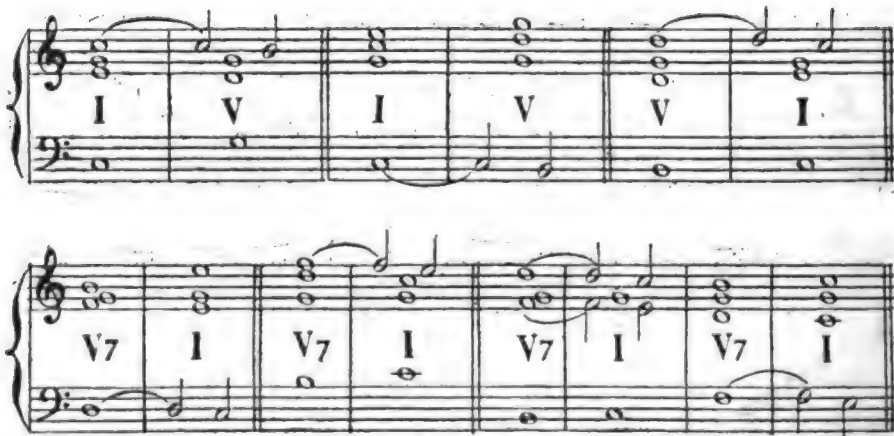
Moindre :



La figure suivante est mauvaise parce que la **préparation** est **insuffisante**, et qu'elle rend le **rhythme boiteux**.



Dans le style sévère, la **préparation** commence au **temps fort**, et la **résolution** de la **prolongation** se fait sur un **temps faible** ou sur un **temps fort**.

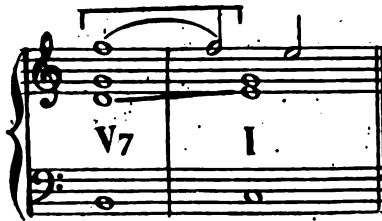


JOHN WILBYE, (fin du xvi^e siècle). — *Madrigal à 6 voix. N° 28.*



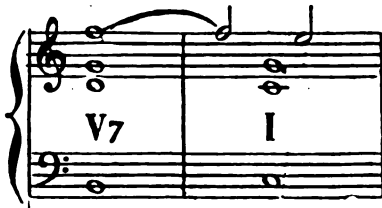
Lorsque la **prolongation** est dans l'une des parties supérieures, aucune autre partie, excepté la basse, ne doit faire entendre la **note retardée** avant sa venue.

Ainsi il ne faut pas écrire :



Parce que la **médiant**e, retardée par la prolongation, est entendue avant sa venue dans une partie autre que la basse.

Mais on écrira :



La **basse** a donc seule la faculté de faire entendre la **note retardée** avant son arrivée, parce qu'elle doit définir l'harmonie.



LÉO, 1694—1756. — « *Miserere.* »



Toute sensible prolongée, ou toute note qui en a le caractère, peut se résoudre en montant pour satisfaire à son attraction.



Reicha dit que la prolongation, par exception, peut aussi se résoudre en montant d'un ton, lorsque c'est la médiate qu'elle retarde :



LOTTI, 1667—1740. — « *Miserere.* »





Voyez dans l'alto, 3^e mesure : la **prolongation** qui retarde la **fondamentale**; 6^e mesure : la **prolongation** et le retard de la **fondamentale**.

7^e mesure : la **prolongation** et le retard de la **médiate**.

Dans la basse, 3^e mesure : la **prolongation** et le retard de la **fondamentale**.

4^e mesure : la **prolongation** et le retard de la **médiate**.

La **résolution** d'une **prolongation** peut se rencontrer avec un **changement** de position de la basse :



S. BACH. — *Fugue*.

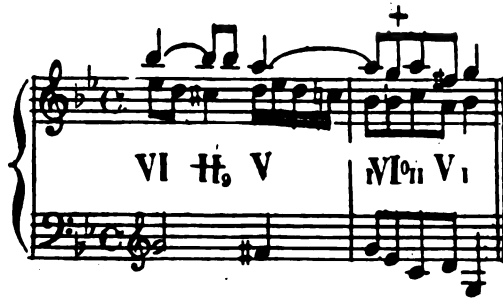


Elle peut aussi se produire sur un **troisième accord** ; ce fait est plus rare. Dans l'exemple A suivant, la prolongation se résoud dans l'accord II — 3^e accord de la succession :

Dans l'exemple B, le ré prolongé se résoud dans VI — 3^e accord.

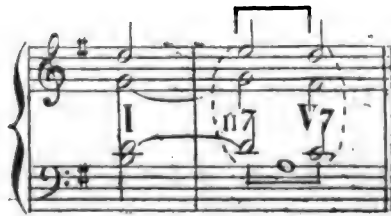


HAYDN. — *Sonate.*



Voyez le **la** prolongé sur I se résoud sur VI.

Si, en se résolvant, une prolongation avec 3 accords faisait dissonnance avec l'une des parties, il faudrait, pour l'éviter, retarder cette partie.

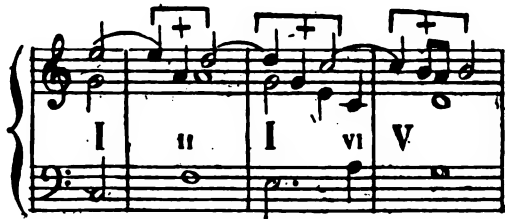


Ici, le ré prolongé dans l'accord II^e se résoud sur V^e et, dans sa résolution, fait deux neuvièmes avec la partie supérieure.

Pour éviter ces deux neuvièmes, il faut **prolonger** le **mi** au moment de la résolution de ré sur l'ut :



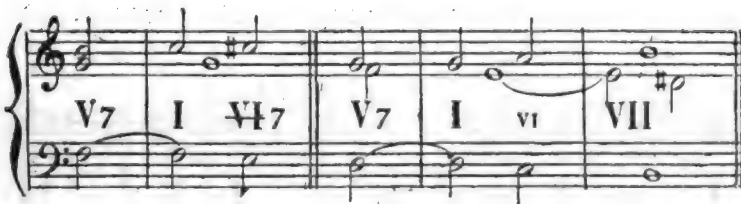
Il arrive souvent que la **prolongation**, avant sa résolution, passe par une des notes de l'accord ainsi que le montrent les exemples suivants :



S. BACH. — Messe en si mineur.



Les **prolongations** avec 3 accords s'emploient aussi dans la basse :



La prolongation ne se chiffre pas.

706202 A

Nombre de Prolongations que donne chaque mouvement de basse fondamentale

<p align="center">Le mouvement ascendant</p>	de seconde	donne 2 prolongations : celle qui retarde la	N° 1	{ médiate. tonique.
	de tierce	donne 1 prolongation : celle qui retarde la	N° 2	{ dominante.
	de quarte	donne 1 prolongation : celle qui retarde la	N° 3	{ tonique.
	de quinte	donne 2 prolongations : celle qui retarde la	N° 4	{ médiate. dominante.
	de sixte	n'en donne pas		{ tonique. médiate. dominante.
	de septième	donne 3 prolongations : celle qui retarde la	N° 5	



Remarque. — La prolongation des n^{os} 2 et 4 est **consonnante**; elle produit un renversement de l'accord précédent.

TRAVAIL. — Exercices à 3 et à 4 parties sur les prolongations. Les élèves étudieront avec fruit les belles compositions vocales des Maîtres du XVI^e et du XVII^e siècle, qui ont fait un emploi fréquent de cet artifice harmonique.

De la Prolongation des notes altérées

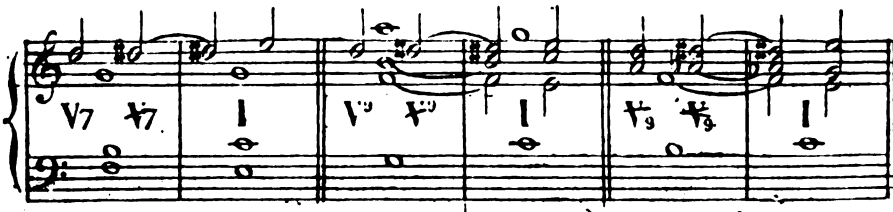
On peut prolonger les **tierces altérées** soit par le # soit par le b. Les **premières** se résolvent en **montant** (A), les **secondes** en **descendant** (B) :



Toute dominante altérée, par le dièse, d'un accord **majeur** ou **mineur**, ayant le caractère attractif de la sensible, peut être prolongée et doit se résoudre en **montant** :



Il en est de même pour la dominante des accords de **septième** et de **neuvième** ayant subi la même altération :



La dominante altérée par le bémol se résoud en descendant :



MOZART. — 1^{er} Quatuor (trio).

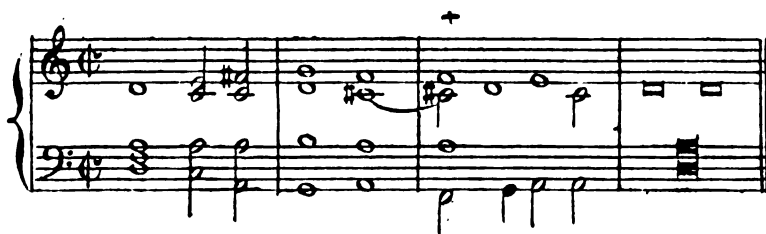


A la dernière mesure :

Prolongation dans les 3 parties supérieures.

La basse, dans son mouvement descendant, fait deux neuvièmes avec la troisième partie (alto) et deux quarts avec la 1^{re} partie.

HERMANN SCHEIN, 1586—1630. — Choral (extrait du Cantional).



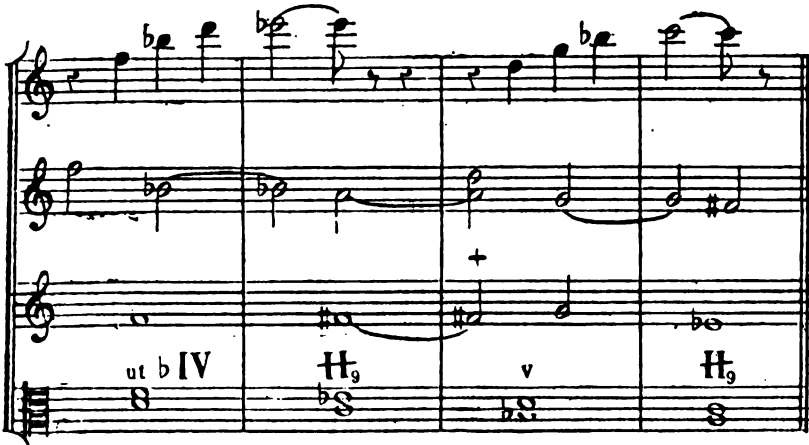
Mesure 3^e : prolongation de la sensible qui se résoud en montant.

S. BACH. — HOHE MESSE : *Crucifixus*.



3^e mesure : la prolongation de l'alto se résoud en montant ainsi que celle du sol # du ténor.

NIEDERMEYER. — LA FRONDE, entr'acte du 5^e acte.



3^e mesure : prolongation du fa # qui se résoud en montant.

TRAVAIL. — Introduire dans les exercices des prolongations de notes altérées.

AVANT-PROPOS DES CHAPITRES SUIVANTS

L'**harmonie plaquée**, celle où tous les sons qui composent les accords sont entendus simultanément et ont la même durée, constitue la charpente harmonique du discours musical.

C'est celle que nous venons d'étudier.

Nous allons lui donner forme et vie par l'introduction d'éléments étrangers.

Ces éléments étrangers sont les **notes accidentelles** ou **mélodiques**, ainsi appelées parce qu'elles ne font pas **partie intégrante** des accords auxquels elles servent de liens et d'ornements.

Les **notes accidentelles** sont :

Les **notes de passage**.

Les **appogiatures**.

Les **broderies**.

Elles créent la **mélodie**.

Leur étude est le but de ce qui suit.

On ne les **chiffre pas**.

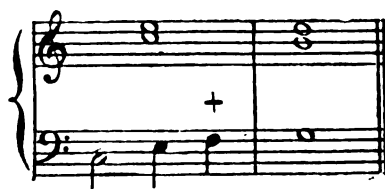
CHAPITRE X

§ I. — Des notes de passage. (1^{re} Section)

On appelle **notes de passage**, les notes qui **relient** en se succédant par degrés conjoints diatoniques ou chromatiques, ascendants ou descendants, les notes d'un même accord,



ou les notes d'un accord avec les notes de l'accord suivant :



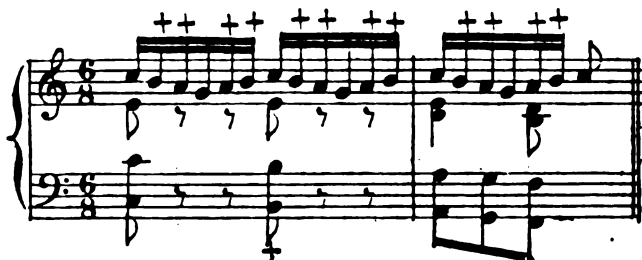
PALESTRINA. — Messe *Æterna Christi munera*. — Hosanna



Les **notes de passage** se trouvent ordinairement aux **temps faibles** de la mesure, ou à la partie faible des temps. Elles peuvent se rencontrer sur les **temps forts**, lorsque l'accord qui les renferme a été entendu avec ses notes réelles ; dans ce cas leur contact est préparé. Ex. A.



S. BACH. — CANTATE : « Ach wie flüchtig. »



Voyez les notes de passage si, la, dans la partie supérieure, et la note si dans la basse.

ALESS. SCARLATTI, 1649—1725. — ALESSANDER IN PERSIA.



EMMANUEL BACH. — Sonate en la mineur. No 2.



Deux ou plusieurs parties peuvent faire entendre **simultanément** des notes de passage.

Si elles marchent par **mouvement semblable**, il faut qu'elles soient toutes consonnantes, c'est-à-dire tierces ou sixtes ;

S. BACH. — CANTATE.



MOZART. — Zauberflöte.



Si elles marchent par **mouvement contraire**, leur intervalle de départ et celui d'arrivée étant consonnants, elles **peuvent produire des dissonances non préparées et non résolues**. Voyez la 2^e mesure de l'exemple de BACH où les notes de passage de la basse dissonnent avec celles des parties supérieures.

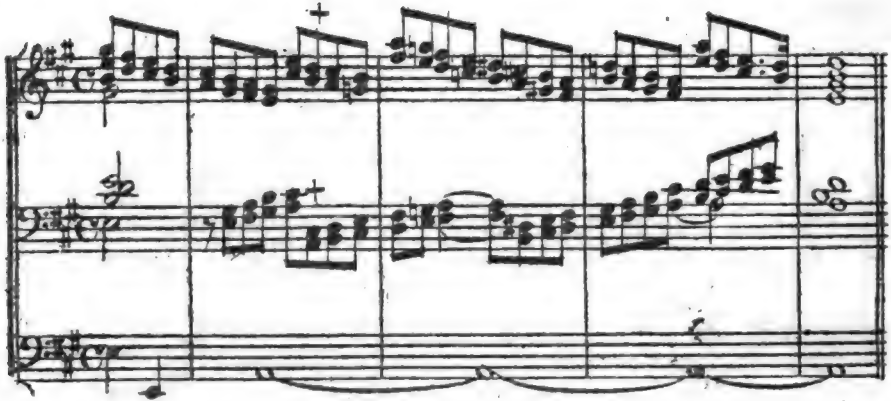
MENDELSSOHN, 1809—1847. — ST-PAUL.



S. BACH. — Canzone.



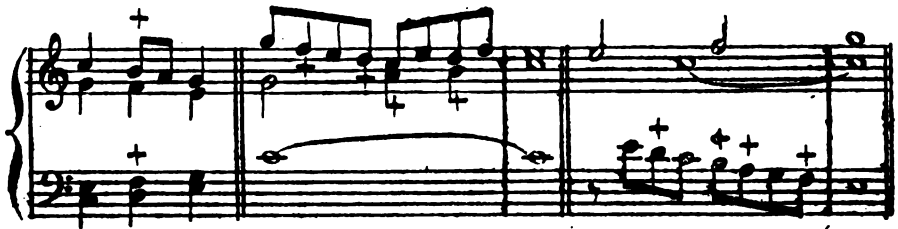
MEDELSSOHN. — 3^e Sonate pour orgue.



BEETHOVEN. — *Symphonie en ut mineur.*



Les notes de passage peuvent être **brèves** dans une des parties et **longues** dans les autres :

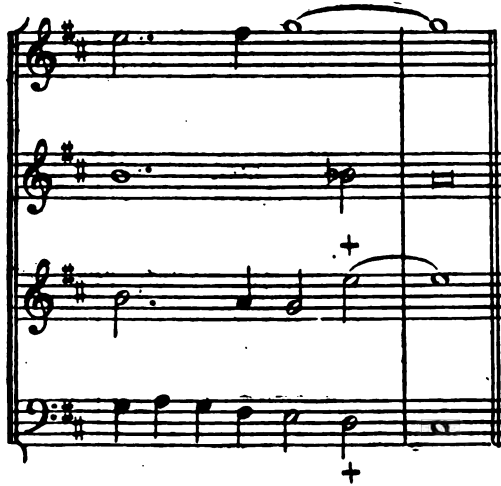


On peut employer simultanément les notes de passage **chromatiques** et **diatoniques** dans le même accord ou dans le passage d'un accord au suivant :



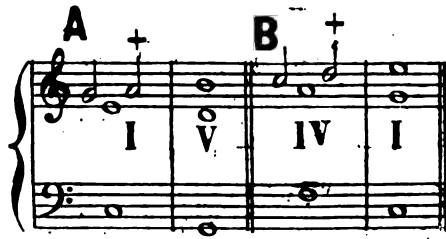
Elles se rencontrent avec des notes qui **changent** de position, ou avec la **résolution** des prolongations :

NIEDERMEYER. — MESSE SOLENNELLE.



Voyez, dans la basse, le ré de passage au moment du changement de position du ténor et le si \flat de l'alto, note de passage chromatique qui donne l'impression de $^{\circ}\text{II}^{\circ}$.

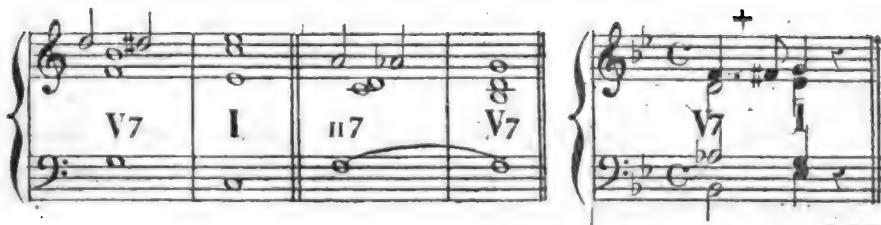
Dans un grand nombre de cas, elles imitent, avec les notes de l'accord dans lequel elles sont entendues, un autre accord :



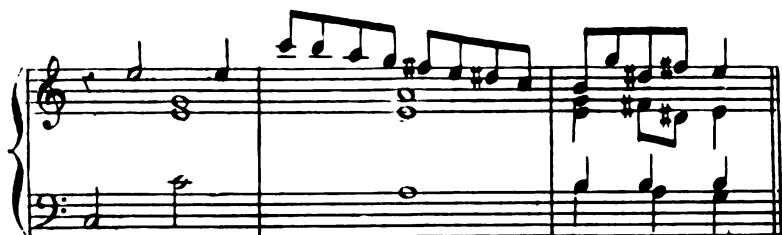
Le **la** de passage, de l'exemple A, imite vi — et le **ré** de passage, ex. B, imite II.

La **dominante** altérée V° , V° , peut être très souvent considérée comme une **note** de passage chromatique.

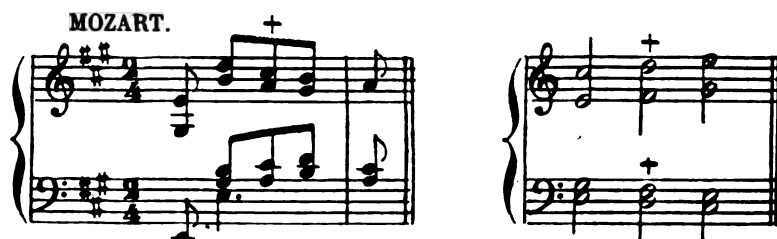
MOZART. — DON GIOVANNI.



Les **notes de passage** doivent conserver les accidents du ton et du mode des accords dans lesquels elles se produisent, et, dans les cas de **modulation**, il faut les altérer avec les accidents qu'elles posséderont dans le ton futur.



La meilleure manière de les employer, c'est que l'on puisse en former des accords dont la succession soit bonne.



Position des accords qui renferment des notes de passage

Il faut que les accords, qui renferment des notes de passage, soient dans une **position large** pour que celles-ci puissent se mouvoir sans se confondre.

TRAVAIL. — Exercices à 2 parties :

1° Basses en rondes et la partie supérieure en blanches avec notes de passage et changements de position.

2° La partie supérieure en noires avec des notes de passage et des changements de position.

3° Exercices à 4 parties avec des notes de passage dans une seule partie.

4° Exercices à 4 parties ; notes de passage dans plusieurs parties et changements de position surtout dans les accords qui, **plaqués**, seraient écrits en position large.

Du nombre de parties que l'on peut faire avec les notes de passages sur un accord dans l'état direct changeant de position

Avec un accord de 3 sons, ut, mi, sol, par exemple, dans l'état direct, changeant de position, il y a 4 notes de passage qui sont : ré, fa, la, si ou si, la suivant que l'on monte de la dominante à la tonique, ou que l'on descende de la tonique à la dominante,

Il est possible
de faire
par **degrés con-**
joints
cinq parties.

Si, dans ce **changement de position**, la quinte ré, la, est **renversée en quarte**, en faisant attention à prendre, par **mouvement contraire**, cette même quinte dans la partie qui descend de la tonique à la **dominante**,

On peut faire
six parties
par degrés con-
joints
Ex. A.

ACCORDES DE 3 SONS

Avec un accord de 4 sons, ut, mi, sol, si ♯, dans l'état direct, changeant de position, il n'y a pas plus de notes de passage que dans l'accord de 3 sons.

Le nombre
de parties
est le même
Ex. B.

Avec un accord de 5 sons, ut, mi, sol, si, ré, dans l'état direct, changeant de position, il n'y a que deux notes de passage fa et la,

Il n'y a
que **4 parties**
en venant,
par mouvement
contraire
conjoint,
sur chacune
de ces notes.

ACCORDES DE 4 SONS

A musical score for a piece titled "ACCORDES DE 4 SONS". The score is written on five staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The third staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The fourth staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of chords, each represented by a single note on a staff, indicating a four-part harmony. The notes are: Treble 1: B4, C5, D5, E5; Treble 2: B4, C5, D5, E5; Treble 3: B4, C5, D5, E5; Treble 4: B4, C5, D5, E5; Bass 5: B3, C4, D4, E4. The notes are connected by a single line, suggesting a continuous harmonic progression.

**Du nombre de parties que l'on peut faire avec les notes de passage
d'un accord de 3 sons allant à un accord de 4 sons et de 5 sons**

D'un accord de 3 sons { à un accord de 4 sons → Il y a 3 notes de passage et 5 ou 6 parties.
à un accord de 5 sons → Il y a 2 notes de passage et 4 parties.

D'un accord de 4 sons { à un accord de 3 sons → Il y a 3 notes de passage et 5 ou 6 parties.
à un accord de 5 sons → Il y a 2 notes de passage et 4 parties.

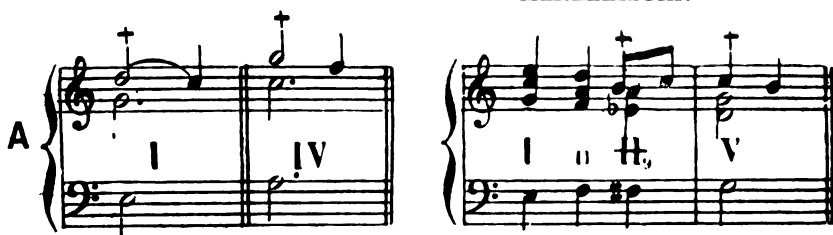
D'un accord de 5 sons { à un accord de 4 sons } Il y a 2 notes de passage et 4 parties.
à un accord de 3 sons }

§ II. — De l'Appogiature

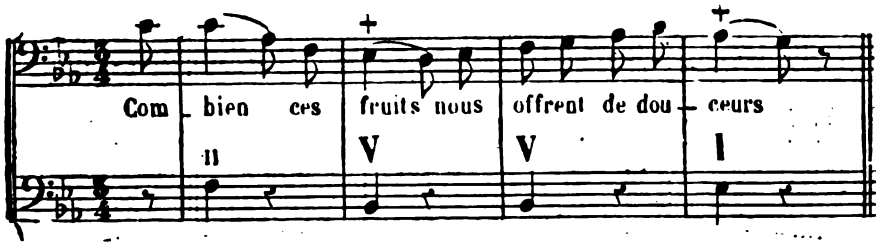
L'appogiature est une note d'ornement étrangère à l'accord dans lequel elle est entendue. Elle précède ou suit à distance d'une seconde diatonique majeure ou mineure, supérieure ou inférieure, une note réelle d'un accord, généralement la fondamentale ou la médiate; rarement la dominante.

Lorsqu'elle précède la note réelle, elle prend souvent la plus grande partie de sa valeur.

MEDELSSOHN



HAYDN. — LA CRÉATION, duo.



SAINT-SAËNS. — LA LYRE ET LA HARPE.

On la nomme **appoggiature directe** ; elle se place sur le temps fort (A). Voyez les exemples de Saint-Saëns et d'Haydn, les notes marquées d'une +.

Elle peut ressembler à une note réelle d'un accord autre que celui dans lequel on l'entend :



Dans la mesure 1, l'appoggiature la semble indiquer VI ;

Dans la mesure 2, elle donne à V l'apparence de V⁹ et dans la mesure 3 le sol appoggiature imite VI⁷ avec les autres sons.

Quand elle la **suit**, elle prend la moitié de la durée de la note réelle; elle se place sur le **temps faible** ou à la partie faible du temps; elle se nomme alors **appogiature inverse**.



Les appogiatures **dissonnent** toujours avec les notes réelles des accords sur lesquels elles sont entendues; pour en adoucir le contact, on peut les préparer en faisant entendre avant elles la note avec laquelle elles dissonnent :

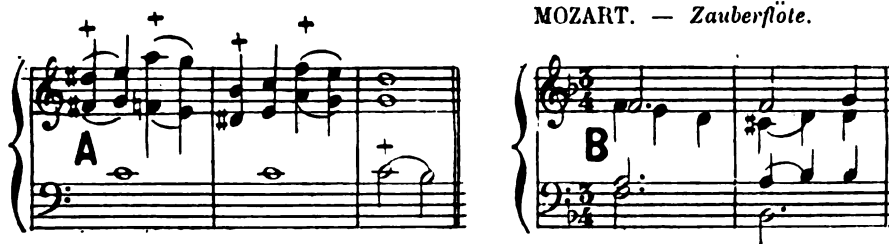


Les **appogiatures inverses**, en général, n'ont pas de résolution fixe, puisque la note réelle qui les suit, peut être à un intervalle plus grand que la seconde. (Voyez l'Ex. B qui précède).

Formes d'Appogiatures directes



On peut **appogiaturer** simultanément plusieurs notes réelles d'un accord :



(Voyez dans l'Ex. B l'appogiature do # et la de la 2^e mesure).

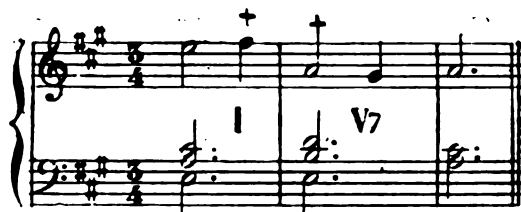
Ces appogiatures simultanées sont consonnantes lorsqu'elles se font par mouvement semblable, (Ex. A, B, C), et peuvent être **dissonnantes** lorsqu'elles se font par **mouvement contraire**; ainsi ré # et la de l'ex. suivant :



L'**appogiature directe** peut être **double**, c'est-à-dire réunir en un groupe, la **supérieure** et l'**inférieure** :

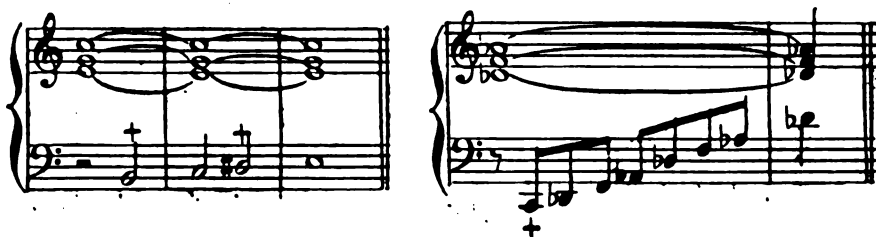


Elle peut suivre l'appogiature inverse :



Lorsque l'appogiature est dans la basse, on ne doit la faire entendre qu'après l'entrée de l'accord, parce qu'alors les sons avec lesquels elle dissonne sont préparés :

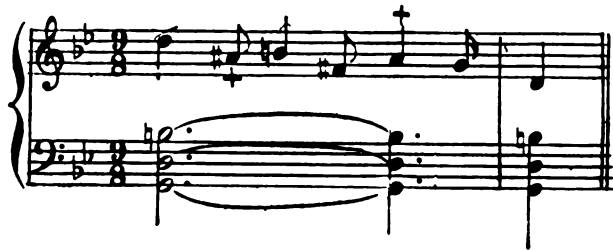
ROSSINI. — GUILLAUME TELL.



Cependant si elle produisait avec les notes réelles une bonne harmonie, on pourrait l'employer sans prendre cette précaution.

EXEMPLES D'APPOGIATURES :

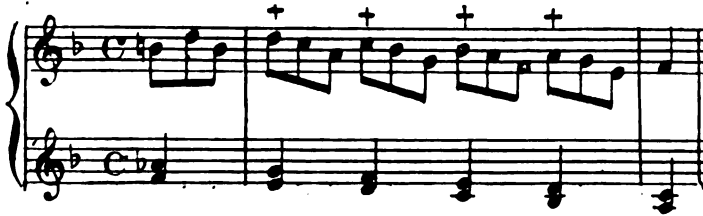
FÉLICIEN DAVID, 1810—1876. — LALLA ROUK.



MOZART. — 14^e Sonate.



MOZART. — Id.



NIEDERMEYER. — LA FRONDE.



PH.-E. BACH. — DIE ISRAELITEN IN DER WÜSTE.



Écriture. — La note appoggiaturée ne se double pas dans une partie autre que la basse.

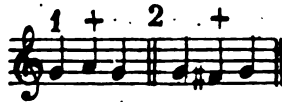
TRAVAIL. — 1^o Exercices à 3 parties et à 3 temps pour l'emploi de l'appogiature simple et de l'appogiature double dans une partie et dans deux parties simultanément.

2° Mêmes exercices à 4 parties à 3 et à 4 temps.

3° Appogiatures dans la basse.

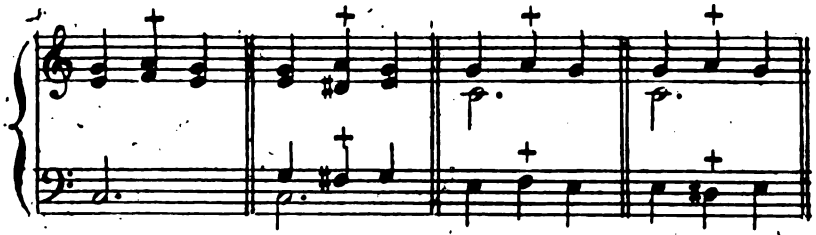
§ III. — Des notes brodées

La figure suivante représente une **note réelle**, sol, **brodée**, c'est-à-dire agrémentée par sa **seconde supérieure** ou par sa **seconde inférieure** :



La broderie inférieure est généralement la **seconde mineure** de la **note brodée**. (Voyez 2).

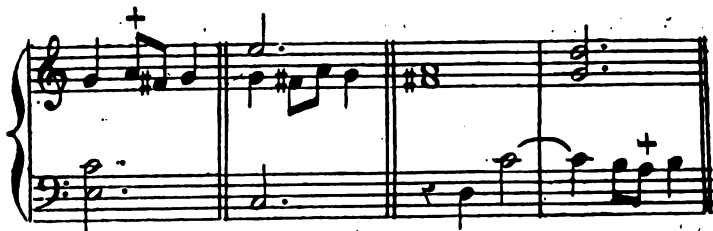
On peut **broder simultanément** plusieurs notes d'un accord même dans la basse. Les broderies doivent être **consonnantes** quand elles se font par mouvement semblable ; et elles peuvent être **consonnantes** ou **dissonnantes** par mouvement contraire.



Leur réunion imite souvent des accords. (Ex. ci-dessus).

Les **notes brodées** ne doivent pas être doublées.

On peut réunir en un groupe les deux broderies.



Pour que la **broderie** soit douce, lorsqu'elle est dans une seule partie, il faut qu'elle soit, en général, à distance de **seconde majeure** ou de **neuvième** des parties avec lesquelles elle dissonne :



Dans les cas de modulation les broderies doivent être altérées des accidents qui caractérisent le ton futur.



TRAVAIL. — Exercices à 3 parties et à 3 temps sur les broderies simples et doubles. Mêmes exercices à 4 parties avec broderies simples et doubles dans plusieurs parties simultanément.

§ IV.

Accords d'appogiatures et accords de broderies

On peut **appogiaturer** toutes les notes qui composent un **accord** et former, par la **réunion** de ces **appogiatures**, une **sorte d'accord**. Dans la résolution de ces appogiatures, il faut éviter les quintes et les octaves qu'elles pourraient produire :



Il est possible aussi de conserver, dans l'accord d'appogiature, une des **notes réelles** de l'accord appoggiuré :



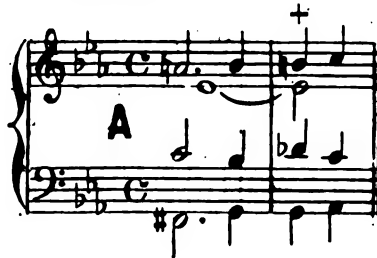
MOZART. — DON GIOVANNI.



Ces accords ne dérangent pas l'équilibre vertical de l'harmonie.

Les **accords consonnants** ou **dissonnants**, selon leur place dans la phrase harmonique, peuvent aussi jouer le rôle d'accords d'appogiatures. (Voyez l'exemple A suivant, tiré du 2^e Quatuor de Mozart, où I⁷ est une véritable réunion d'appogiatures de IV qui suit; et l'exemple B, de Mendelssohn, où V⁷ a la même qualité).

MOZART.



MEDELSSOHN.



NIEDERMEYER. — MESSE SOLENNELLE.



Les **accords de broderies** se rencontrent beaucoup plus rarement. Ainsi que l'indique leur nom, ils sont formés par la **réunion** des **broderies** de chacune des **notes réelles** d'un accord.

En voici un exemple extrait du prélude du *Déluge* de M. Saint-Saëns :



L'accord V^7 est brodé par mi #, sol # et ré ♮ synonyme de ut double dièse; le si, de la partie supérieure, est brodé, en même temps, par ut #. par mouvement contraire.

Voyez encore aux *résolutions exceptionnelles des accords dissonnants*, l'exemple extrait de *Don Giovanni* ou IV est l'accord de broderie de V.

§ V. — Des notes syncopées

La forme rythmique de la *syncope*, appliquée à une ou à plusieurs parties de l'harmonie, produit des *prolongations consonnantes* ou *dissonnantes*, d'une nature autre que les prolongations que nous avons étudiées plus haut.

Elles sont consonnantes :

1° Quand, sur le même accord, une partie *syncope*, en changeant de position. (Ex. 1).

2° Quand la note qui *syncope* appartient à l'accord suivant. (Exemple 2).

1

2

Les prolongations sont *dissonnantes* quand la note syncopée n'appartient pas à l'accord qui suit.

même harmonie

On peut **syncoper** dans **plusieurs parties** simultanément :

BEETHOVEN. — 14^e Sonate.



La **basse syncopée** plus rarement que les autres parties :



Les traits **ascendants** ou **descendants** formés par des **notes réelles** et des **notes de passage** peuvent **syncoper** :

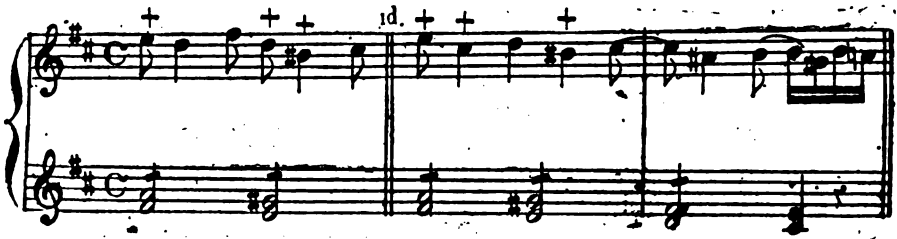


On peut **appoggiaturer** les notes **syncopées** :

MOZART. — *Così fan tutte*.



HAYDN. — 5^e Sonate.



TRAVAIL. — Exercices sur les syncopes.

§ VI. — De l'anticipation

L'anticipation est une note réelle qu'on fait entendre, avant l'accord dont elle fait partie, dans l'accord qui le précède.

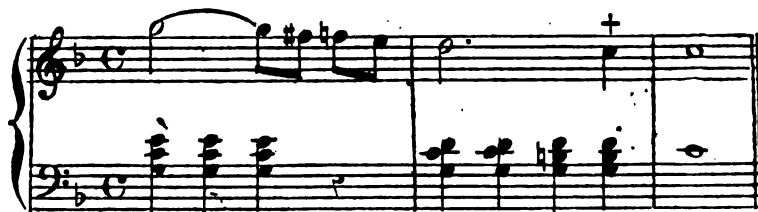
Elle est de courte durée et peut être à tout intervalle conjoint ou disjoint, supérieur ou inférieur, à la note qui la précède :

LÉONARDO LÉO.



Son emploi est très restreint ; on la rencontre dans la partie supérieure en séries ; (voyez l'ex. de Léo) ; et surtout à la fin des phrases, au moment de la cadence ; voyez l'exemple suivant d'Haydn :

HAYDN. — LA CRÉATION, air en fa.



Voyez, ex. suivant, l'anticipation d'une partie médiane :

S. BACH. — 5^e Prélude, 8^e livre d'orgue.



Dans la musique instrumentale, l'emploi de l'anticipation est beaucoup plus étendu que dans la musique vocale. C'est l'objet de l'étude de l'harmonie dans ses rapports avec la composition.

§ VII. — Notes de passage. (2^e Section)

1^o Les notes de passage peuvent se rencontrer sur ou sous les prolongations.

Dans ce cas, il faut qu'au moment de la résolution de la prolongation, les notes de passage, qu'elles montent ou descendent, soient consonnantes avec elle :

Prolongation avec 3 accords.



Voyez ces deux exemples où la note de passage, **si**, consonne avec le sol prolongé.

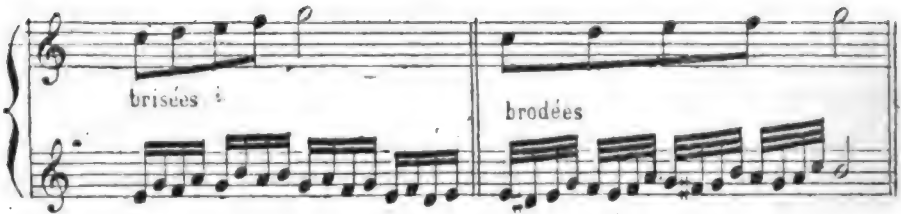
2° Elles peuvent se **rencontrer** avec les **appogiatures directes** ou **inverses** :



3° On les appogiature :

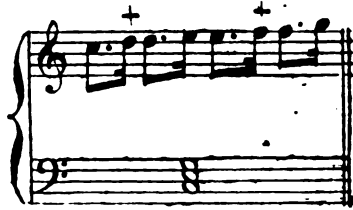


4° On les **brode**, on les **brise**, dans **une** ou **plusieurs parties** simultanément, pourvu qu'elles soient consonnantes entr'elles :



Nous avons vu qu'elles **syncopent** comme les notes réelles.
(Voy. *Notes syncopées* pag. 23).

Elles peuvent anticiper :



TRAVAIL. — Exercices à 4 parties sur les diverses combinaisons des notes de passage diatoniques et chromatiques entr'elles avec les prolongations et les appogiatures.

§ VIII

Des notes de passage chromatiques

La notation des notes de passage dépend du rythme, généralement.

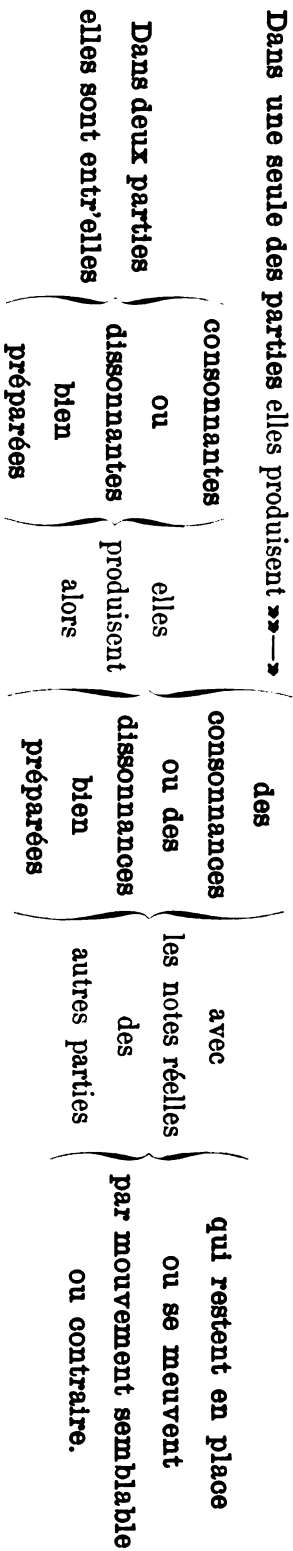
On les dièse en montant, parce que chacune d'elles prend le caractère de sensible qui exprime mieux le **mouvement ascendant du trait**, et on les bémolise en descendant, parce que le bémol rend parfaitement l'effet contraire.



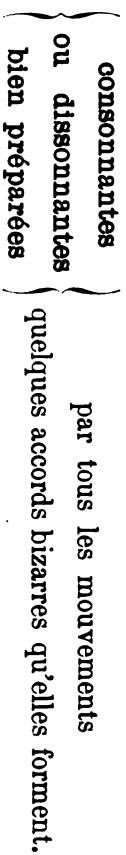
Dans le trait 2 il est plus facile de chanter fa # que le sol b qui est trop éloigné de la tonalité de cette gamme.

De la combinaison des notes de passage avec les notes réelles

Dans une seule des parties elles produisent »»—»



Dans toutes les parties, elles doivent y être



Lorsque les notes de passage font contre une note réelle qui change de position une dissonnance, il faut, autant que l'on peut, modifier leur valeur ou celle de la note réelle de manière que leur rencontre soit préparée.

TRAVAIL. — 1^o Faire des mouvements sur le même accord à 4 parties.

2^o Faire des mouvements sur un autre accord qui ait plus ou moins de notes communes avec le 1^{er} accord.

3^o Faire des mouvements sur un autre accord qui n'ait aucune note commune avec le 1^{er} accord.

§ IX. — Accords de passage

Toutes les agrégations qui résultent de la combinaison des **notes de passage** avec les **notes réelles** et qui, en général, se rencontrent aux **temps faibles**, rarement aux **temps forts**, doivent être considérées comme des **accords de passage**.

Ces **accords**, dont la **durée** peut être **longue** ou **brève**, n'ont pas, le plus souvent, l'influence **tonale** et **rhythmique** qui appartient aux **accords réels**.

Voyez chapitre X, § I, *Notes de passage*, les exemples extraits de S. Bach, de Mozart, de Beethoven et de Mendelssohn.

Voyez chapitre V, page 63, l'exemple extrait du *Credo* de NIEDERMEYER : le **VI**⁷ de la 10^e mesure et le **VII**⁷ de la 12^e mesure ont bien le caractère d'accords de passage.

CHAPITRE XI

De la Tenue

La **tenue** est une note prolongée dans l'une ou l'autre des parties ; elle appartient, comme note réelle, aux accords qui passent sur ou sous elle.

PALESTRINA — MADRIGAL *Alla riva del Tebro.*



PERGOLESE. — *Stabat Mater, Amen.*



De la Pédale

La **pédale** est, comme la **tenue**, une **note** plus ou moins prolongée, placée toujours à la basse dans le style sévère, mais que l'harmonie moderne emploie dans l'une ou l'autre des parties ou dans plusieurs parties à la fois.

Cette **note**, qui est presque toujours la **tonique** ou la **dominante** du ton, doit être, le plus souvent, **étrangère** aux accords qui passent sur elle; mais elle doit forcément appartenir, comme fondamentale, au premier et au dernier accord.

La **partie** qui est **immédiatement** au dessus d'elle doit faire une bonne basse et c'est d'après elle que l'on chiffre l'harmonie.

Dans le style moderne, lorsque la **pédale** est dans la **partie supérieure**, l'harmonie qui est au-dessous d'elle doit s'en éloigner suffisamment pour éviter les contacts des dissonnances; il en est de même pour la **pédale intérieure** dans ses rapports avec les autres parties.

L'emploi de la pédale est une question de tonique générale. Sa place est relative à la considération de cette tonique. Ainsi :

1° La pédale de dominante est bien placée en **la ♯** étant accord **iv** de **mi ♯**, c'est-à-dire lorsque le ton de **la** est sous-dominante de **mi ♯** : alors la pédale est **tonique** de **mi ♯** et dominante de **la ♯**.

2° La pédale de tonique est bien en **Mi ♯ V** de **la ♯**; le **mi** pédale est **dominante** de **la ♯** et tonique de **Mi ♯**.

On commence la pédale et on la termine par l'un des accords **I, IV, V**; dans le style libre, la pédale débute aussi bien par ces accords que par un **accord de septième** dont elle est la **fondamentale**.

NIEDERMEYER. — MESSE SOLENNELLE.



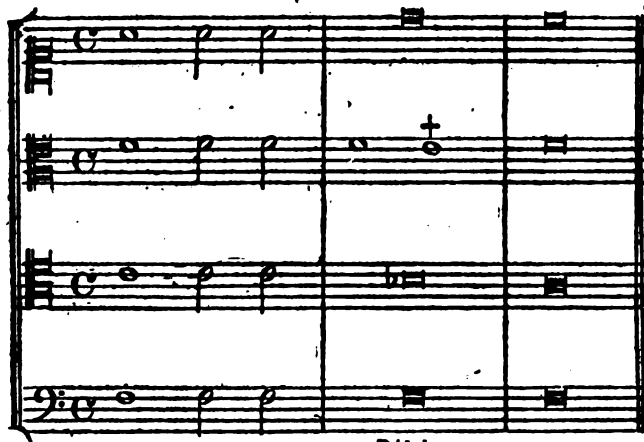
NIEDERMEYER. — LA FRONDE.

Pédale de dominante.



Pédale de tonique qui est dominante de fa, ton incident.

LOTTI. — Miserere.



Pédale

Voyez, dans le *Prélude* du DÉLUGE, l'emploi si nouveau de la pédale de sus-dominante du ton principal, dont l'effet est tout-à-fait saisissant.

La pédale peut être brodée :

MOZART. — IDOMÉNÉE.

Pédale sup. brodée

Pédale intérieure

Pédale inférieure à la dominante

The image shows a musical score for three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music with eighth and sixteenth notes. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat, with fewer notes. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat, with notes and rests. Labels with arrows point to specific parts of the score: 'Pédale sup. brodée' points to the top staff, 'Pédale intérieure' points to the middle staff, and 'Pédale inférieure à la dominante' points to the bottom staff.

MENDELSSOHN. — 6^e Sonate pour orgue.

Pédale de dominante brodée par le St.

The image shows a musical score for two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music with eighth and sixteenth notes. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat, with notes and rests. A label 'Pédale de dominante brodée par le St.' points to the bottom staff.

S. BACH. — 5^e Prélude, 2^e livre.

Pédale brodée

et la suite

The image shows a musical score for two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music with eighth and sixteenth notes. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat, with notes and rests. A label 'Pédale brodée' points to the bottom staff. The text 'et la suite' is written at the end of the top staff.

MOZART. — 7^e Symphonie.

Score for Mozart's 7^e Symphony, measures 1-2. The score includes staves for Hautbois (flute), 2^de Violons (second violins), Altos (violas), Basses (bass), and two organ pedals. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Hautbois part has a long note spanning both measures. The 2^de Violons play a melodic line. The Altos and Basses provide harmonic support. The organ pedals are labeled 'Pédale supérieure de dominante' and 'Pédale de dominante'.

HAENDEL. — 2^e Concerto pour orgue.

Score for Handel's 2^e Organ Concerto, measures 1-4. The score is for organ, with three staves. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The music features a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic bass line. The organ pedals are indicated by a bracket at the bottom.

S. BACH. — 6^e Prélude du 2^e livre d'orgue.

Score for Bach's 6^e Organ Prelude, measures 1-5. The score is for organ, with three staves. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The music features a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic bass line. The organ pedals are indicated by a bracket at the bottom.

Moyens pour créer des accords sur une pédale

1° Il faut aller des intervalles aux accords en composant une pédale à 4 parties ;

2° Faire plusieurs notes contre une, pour placer l'accord précédent dans une position favorable à l'accord suivant ;

3° Employer la famille dominante d'accords du ton : les harmonies chromatiques ; les progressions de septième ; les septièmes diminuées ; les quintes diminuées et leurs renversements ;

4° Que l'harmonie soit bien liée ; le contact de la sensible est excellent.

PH.-E. BACH. — *Pflingstlied*.



KARL FASCH, 1736—1800. — *Trauer Motette*.



S. BACH. — *Alla breve*, 8^e livre.



Remarquez la résolution imprévue de V⁷ sur IV.

TRAVAIL. — Faire sur la **pédale à 4 parties** une bonne **harmonie à 3 parties**, et sur la **pédale à 3 parties**, une bonne **harmonie à deux parties**.

CHAPITRE XII

Des accords plaqués, arpégés ou brisés

Nous savons que l'accord est **plaqué** lorsque tous les sons qui le composent sont entendus simultanément ; on dit qu'il est **arpégé**, ou **brisé**, quand ces **mêmes sons** sont entendus **successivement**, dans un ordre quelconque, dans la même partie ou dans plusieurs parties en même temps.

Les accords brisés sont surtout employés dans la musique instrumentale où une partie produit l'effet de plusieurs parties.

L'étude que nous en faisons peut être considérée comme une excursion dans un domaine qui n'est plus celui de l'harmonie vocale.

Accords plaqués :



les mêmes brisés ; une seule partie.

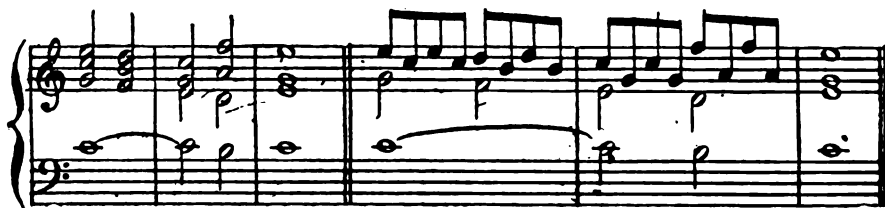


Pour écrire correctement les **accords brisés**, il faut toujours les envisager comme s'ils étaient **plaqués** parce que, dans cet état, on voit aisément les fautes qui peuvent se produire. Alors

la partie qui brise les accords peut, sans danger de fautes réelles et sans égard pour les fautes apparentes, parcourir les notes de chaque accord dans n'importe quel sens.

Accords plaqués :

les mêmes avec les deux parties supérieures brisées :



avec les parties intérieures brisées :

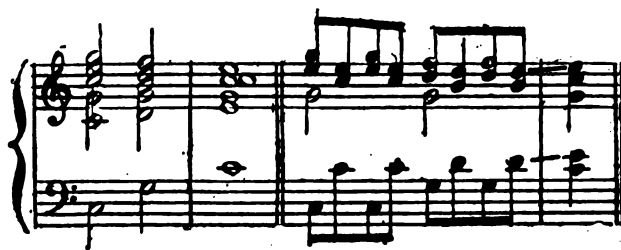


avec les 3 parties brisées :



Lorsque plusieurs accords brisés se succèdent, on suit généralement pour chacun l'ordre du brisement du premier.

Plusieurs parties peuvent briser simultanément :



On voit, dans cet exemple, que la faute d'octaves indiquée par les \equiv n'est qu'apparente puisque, dans l'harmonie plaquée, le **ré** de la partie supérieure marche à l'**ut**, tandis que le **ré** de la partie inférieure monte au **mi**.

On brise les accords qui renferment des notes de passage :



Les **appogiatures** et les **broderies** peuvent être introduites dans les brisements.

Dans ce cas, l'élève écrira d'abord les accords plaqués auxquels il ajoutera des **appogiatures** et des **broderies**, ensuite il les brisera.

Accords plaqués, brisés, avec appogiatures.



Avec appogiature double.



Les **formes d'accords brisés** sont très nombreuses ; l'élève en trouvera d'intéressants modèles dans les œuvres modernes.

Souvent on rencontre des **arpèges** qui ne sont pas de véritables brisements et qui renferment des broderies et des appogiatures.



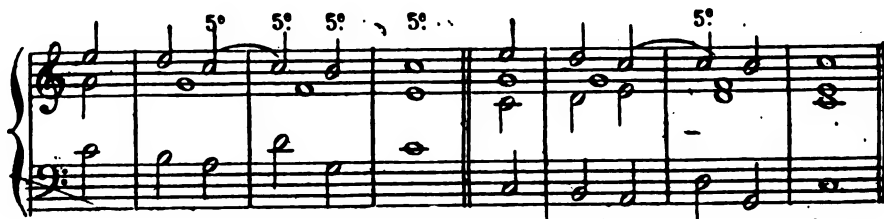
Le principe de leur construction n'est pas défini.

TRAVAIL. — Ecrire à 3 et à 4 parties des **accords plaqués** qu'on brisera ensuite dans chaque partie **successivement**, puis dans 2 et 3 parties simultanément et dans lesquels on introduira des **appogiatures** et des **broderies**.

CHAPITRE XIII

§ I. — Des notes que l'on peut supprimer

Dans l'harmonie à plus de deux parties, on supprime :
de préférence la **quinte**, excepté lorsqu'elle va être **altérée** ;
quelquefois la **fondamentale** ;
quelquefois la **septième** des accords de neuvième ;
rarement la **tierce**.



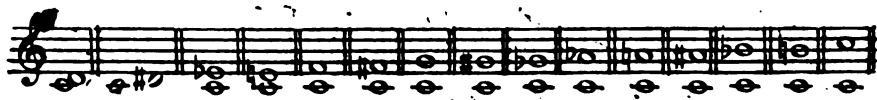
§ II. — De celles que l'on peut doubler

On double ordinairement :
la **fondamentale** ou la **quinte** ;
la **tierce**, quand on ne peut doubler les deux premières.
Les notes qui ont une **résolution forcée** ne se doublent pas.

§ III. — Remarques sur l'harmonie à 2 parties

Les règles de succession de l'harmonie à 2 parties sont les mêmes que celles de l'harmonie à 3 et à 4 parties. **Chaque accord, consonnant ou dissonnant, dont on emploie plus que deux sons, se définit d'après l'accord qui le précède.**

Dans cette harmonie, tous les intervalles suivants sont usités :

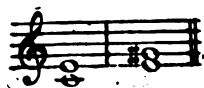


Mais ceux de tierce majeure et de tierce mineure, de sixte majeure et de sixte mineure, sont d'un usage plus fréquent :

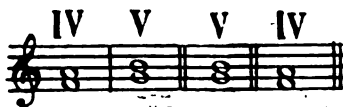
PERGOLESE. — *Stabat Mater.*



On défend la succession de **deux tierces** majeures dont l'effet est dur.



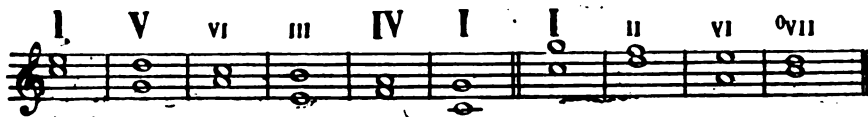
Il faut donc éviter d'écrire la succession IV — V ou celle de V — IV dans l'état direct :



L'unisson et l'octave sont rarement employés.

La quinte juste de I et celle de V sont fréquemment usitées.

Celle de II — III — IV — VI n'est agréable qu'en progression.



La symétrie de la progression fait accepter la médiocrité de ces successions dont elle tempère la dureté.

Les accords III et VI doivent toujours être employés dans l'état direct, excepté dans les progressions où l'on peut faire usage du 1^{er} renversement.



Dans tout autre cas, ce renversement détruit la propriété tonale de la tonique et de la dominante.

Les accords de septième se déterminent par l'emploi des deux sons dissonnants, la fondamentale et la septième, et aussi par sa quinte diminuée, ou par son renversement lorsque c'est l'accord de septième de dominante.



Les intervalles tels que les septièmes, les secondes, les quarts augmentées, les quintes diminuées, peuvent avoir, dans cette harmonie, toutes les résolutions que fournissent les accords qu'ils représentent.



Ces principes concernent surtout l'harmonie à deux parties, ou duo, sans accompagnement, car il arrive souvent que l'harmonie du duo accompagné n'est complète et bien définie qu'avec le concours de la basse instrumentale, ainsi qu'on le voit dans les exemples suivants :

MARIA CLARI, 1669. — DUETTO *Volle Speranza.*



ANTONIO PERTI, 1661-1756. — *Amen.*



Écriture. — C'est seulement à 4 parties que l'espèce d'accords est bien déterminée, ainsi que l'interprétation que l'on donne aux notes de la mélodie.

A 2 et à 3 parties, il faut donc avoir soin d'employer les intervalles caractéristiques de l'harmonie que l'on veut, ou les accidents caractéristiques des accords, ou la **quinte diminuée**, ou le **triton**.

TRAVAIL. — 1° Exercices d'harmonie à 2 parties.

2° Ajouter à un duo une troisième et quatrième parties.

3° a) **Écrire un duo.**

b) Faire sous la première partie une seconde basse différente de la première.

c) Sur cette seconde basse, composer un autre dessus.

§ IV. — Sur l'harmonie à plus de quatre parties

A plus de 4 parties, on permet, surtout entre les **parties intérieures**, les **quintes** et les **octaves** cachées. Souvent aussi deux parties arrivent par **mouvement semblable** sur une **dissonance**.

Les accords se renversent moins souvent que dans l'harmonie à un moins grand nombre de parties.

CHAPITRE XIV

De la Modulation

Moduler signifie **changer de mode** ; mais on entend aussi par ce mot le passage d'un ton dans un autre ton.

Changer de mode, c'est, en restant dans le même ton, aller du **majeur** au **mineur** et réciproquement. Passer d'un ton dans un autre, c'est **changer de tonique**, entrer dans une autre gamme.

On peut donc **changer de tonique** sans **changer de mode**. Il y a donc **modulation** quand il y a **changement de tonique**.

La **modulation** peut être **réelle** ou **incidente**. Elle est **réelle** quand, par sa **nature** surtout et par sa **durée**, elle détruit le **ton principal**. Elle est **incidente** quand elle dépend du **ton principal** et qu'elle n'a qu'une courte durée. Les **tons** par **bémols** sont **absorbants** et ceux par **dièses** sont **absorbés**.

En thèse générale, on modulera, de préférence, d'abord par les **dièses** pour revenir au **ton principal** par les **bémols** qui détruiront les **modulations** précédentes.

NOTA. — On dit aussi **moduler la voix** pour exprimer la délicatesse, l'élégance et la variété de ses accents : — qu'une **mélodie** module bien quand les intervalles qui la composent, ne sont pas heurtés et offrent une belle courbe. Ces remarques s'appliquent à la **modulation** proprement dite.

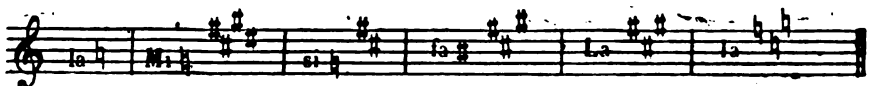
EXEMPLE : *Ton principal Ut.*

Modulation par les dièses, en allant en **mi** ♯ — en **si** ♯ ; = modulation par les bécarrés qui font l'effet de bémols, en allant en **Sol** et de **Sol** en **Ut**.



EXEMPLE : *Ton principal la.*

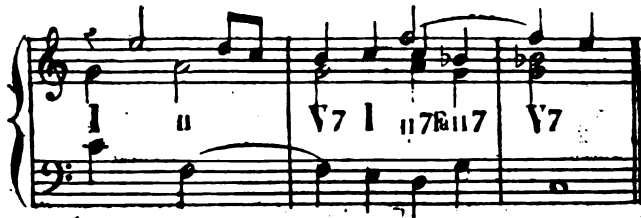
Modulation par les dièses en allant en **Mi** ♯ — en **si** ♯ — en **fa** ♯ ; = modulation par les bécarrés, en revenant de **fa** ♯ en **La** ♯ et en **la** ♯.



On écrit ainsi la formule de modulation :

Ut — mi ♯ — si ♯ — Sol — Ut.
la ♯ — Mi ♯ — si ♯ — fa ♯ — La ♯ — la ♯.

Pour déterminer une modulation, il faut faire entendre son **caractéristique**, c'est-à-dire l'accident dièse, bémol ou bécarré qui la caractérise.



On indique la modulation en plaçant, au **dessus** de la **basse**, le nom du **ton** dans lequel on entre, et l'on chiffre conformément à ce ton. — La **Majuscule** indique le **ton Majeur**, et la **minuscule** le **ton mineur**.

En partant d'un **ton majeur**, les modulations les plus naturelles sont :

Celles à la dominante,
au relatif mineur,
au mineur même tonique,
à la médiate,
à la sous-dominante.

En partant d'un ton mineur :

Celles au majeur même tonique,
au relatif majeur,
à la sus-dominante,
à la sous-dominante.

Il faut toujours attribuer au ton le plus voisin du ton principal les accidents qui surviennent dans le cours d'un morceau. Ainsi, étant en **Ut**, si l'on rencontre la **b** et **mi b**, ces accidents seront considérés comme caractéristiques du mode mineur.

Dans les tons par dièses, les bécarrés qui surviennent peuvent être considérés comme des sous-dominantes; les dièses et doubles dièses comme des sensibles, excepté si ces accidents affectent les modales.

Dans les tons par bémols, les nouveaux bémols, ou les doubles bémols, comme des sous-dominantes; les bécarrés comme des sensibles, excepté si ces accidents affectent les modales.

Procédés de modulation

Modulations par les accords communs

Un accord majeur ou un accord mineur, étant commun à cinq tons, sera le trait d'union d'une modulation dans chacun de ces tons.

EXEMPLE :

L'accord d'Ut qui est commun à	{	Ut, — où il est	I,
		Sol, — »	IV,
		Fa, — »	V,
		fa, — »	V,
		mi b, — »	VI,

conduira dans chacun de ces tons, pourvu qu'il soit suivi d'un accord qui renferme le caractéristique du ton dans lequel on veut

passer. Il servira également à **sortir** du ton pour **rentrer** dans le ton principal.



L'accord de la \sharp étant commun à

la \sharp , — où il est	I,
Sol, — »	II,
Fa, — »	III,
mi \sharp , — »	IV,
Ut, — »	VI,

on peut moduler par lui dans chacun de ces tons.



L'accord $^{\circ}VII$ qui est commun à Ut et à la \sharp modulera dans ce ton :



1^{er} TRAVAIL. — Formules de modulations réalisées avec des accords intermédiaires comme les exemples précédents :

FORMULE. — Ut — mi — Sol.

RÉALISATION. — Ut — I — V VI mi V i V VI Sol, V, I.

2^e TRAVAIL. — Écrire ces réalisations à 3 et à 4 parties.



Les accords II — III — VI et VII étant communs **diatoniquement** à huit tons, modulent dans **chacun d'eux**, à condition qu'ils soient suivis de l'accord qui renferme le **caractéristique** du ton dans lequel on **entre**. Ils serviront aussi d'accords de **sortie** pour **rentrer** dans le ton **primitif**.

Ainsi l'accord II de Ut qui est	{	I, en Ré, II, en Ut, III, en Si \flat , IV, en La \sharp , V, en Sol, V, en sol, VI, en fa \sharp ,
---------------------------------	---	---

modulera dans **chacun** de ces tons.

EXEMPLE :



TRAVAIL. — Exercices sur les modulations par ces accords.

Du rôle de l'accord de septième de dominante

L'accord de **septième de dominante**, qui joue un rôle si important dans la musique moderne depuis CLAUDE MONTEVERDE, détermine la modulation à la **quarte supérieure** ou la **quinte inférieure** de sa **fondamentale**, c'est-à-dire dans le **sens de son attraction**. Selon les théoriciens, c'est lui qui fixe la tonalité d'une manière absolue. Il ne peut y avoir de modulation, disent-ils, sans le concours de cet accord. — Nous lui donnerons toutes les résolutions des rôles qu'il peut jouer.

(Voyez le chapitre du rôle des *Accords de septième* et celui des *Résolutions exceptionnelles des accords dissonnants*).

EXEMPLE :

L'accord V⁷ d'Ut étant commun à

{	Fa, — où il est II ⁷ ,
	Mi b, — » III ⁷ ,
	Si b, — » VI ⁷ ,
	ut, — » V ⁷ ,

conduira dans chacun de ces tons, à condition que le **ton d'Ut** soit **relatif** du **ton principal** dont il naît et du **ton** dans lequel on **passe**.

EXEMPLE : *Ton principal* : **Mi b**.

Modulation incidente en **Ut**, repos sur V⁷ — **modulation** en **Si b** qui est V de **Mi b**, ou modulation en **Fa** qui est II de **Mi b**.

1^{re} formule : **Mi** ♭ **I** — Ut — Si ♭ — **Mi** ♭.

2^e formule : **Mi** ♭ **I** — Ut — Fa — Si ♭ — **Mi** ♭.

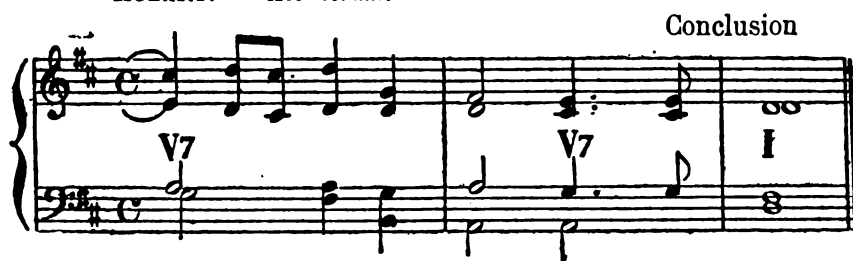
Dans les deux formules c'est **V⁷** d'Ut commun à **Si** ♭ et à **Fa** qui sera le lien de la modulation dans chacun de ces tons.

C'est surtout dans l'acte de la **cadence parfaite** que l'accord de **septième de dominante** remplit le rôle important qui lui est attribué parce qu'il **affermit** le **sentiment** de **conclusion** du discours musical.

Ceci est si vrai que, dans le courant d'une phrase, il n'exerce qu'une **influence de succession**, d'**accentuation** et non de **conclusion** ou de **tonalité**.

Voyez l'exemple extrait de la 1^{re} *Sonate* de Clémenti.

MOZART. — *Ave verum.*



HAENDEL. — *Le Messie.*



CLÉMENTI. — 1^{re} *Sonate.*



Modulation par les Progressions

Les **progressions** amènent un grand nombre de **modulations** très passagères qui ne donnent que des **impressions de modulations**.

BEETHOVEN. — LE CHRIST AUX OLIVIERS.



d'Ut en fa #



d'Ut en Sol

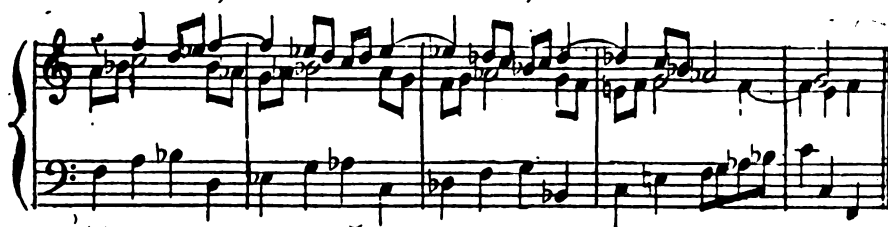


de ré en Si b





DURANTE, 1684—1755. — 8^e DUETTO, « Fiero acerbo destin. »



Id. — 4^e DUETTO.



De la modulation que déterminent les accords dont la dominante est altérée par le \flat ou par le \sharp

Les accords I IV V, ayant les qualités tonales et modales de H doivent être considérés comme tels et en remplir le rôle.

Les accords $\left\{ \begin{array}{l} \circ \text{II}, \circ \text{III}, \circ \text{VI}, \\ \circ \text{II}^7, \circ \text{III}^7, \circ \text{VI}^7, \end{array} \right\}$ ayant le caractère de $\left\{ \begin{array}{l} \circ \text{II}, \circ \text{VII}, \\ \circ \text{II}^7, \circ \text{VII}^7, \end{array} \right\}$

Les accords $\left\{ \begin{array}{l} \text{V}^7, \text{V}^7, \\ \text{V}_9, \text{V}_9, \end{array} \right\}$ ayant le caractère de $\left\{ \begin{array}{l} \text{H}^7, \text{H}^7, \\ \text{VII}_9, \text{VII}_9, \end{array} \right\}$

en remplissent le rôle et modulent dans le ton de la seconde inférieure de leur fondamentale qui devient sus-tonique, ou

dans le **ton** de la **seconde supérieure** de leur **fondamentale**, qui devient **sensible**.

Cette **modulation** d'un caractère **absorbant** n'est bonne qu'autant que le **ton** qu'elle **amène** est **relatif** du **ton** dont elle émane.

1^{er} EXEMPLE : *Ton principal* : Si \flat .

Modulation en **Fa**, **modulation** en **Ut**, qui est V de **Fa** et II de **Si** \flat . Retour en **Si** \flat par l'accord **ut, mi, sol** \flat I, avec ou sans **septième** et **neuvième**.

2^e EXEMPLE : *Ton principal* : ré.

Modulation en **Fa**, **modulation** en **la** et retour en **ré** par l'accord **mi, sol** \sharp , **si** \flat V, qui est II de **ré**.

Dans l'exemple suivant, extrait de la **Messe** en **si** \flat mineur de S. BACH, le **ton** de **Sol** est déterminé par l'accord **IV**₉ de **mi** \flat , qui est II₉ du **ton** nouveau.

SÉB. BACH.

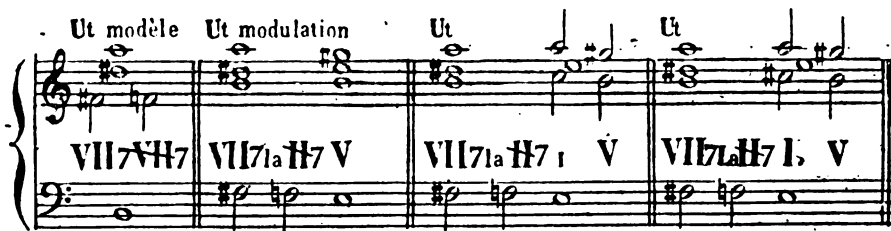
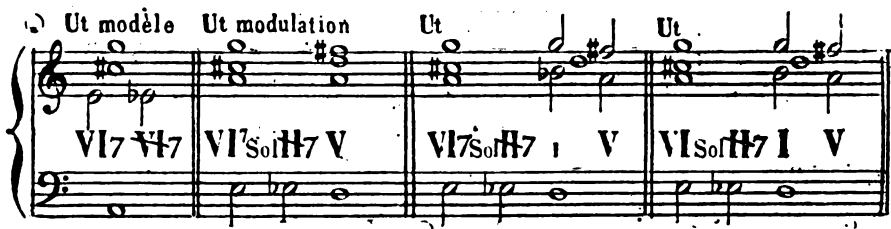
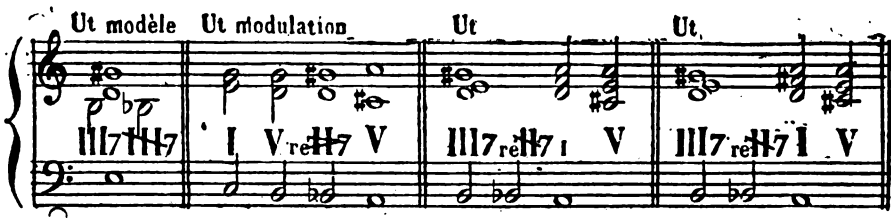
°II⁷ module en $\left\{ \begin{array}{l} \text{ut, où il est } ^\circ\text{II}^7, \\ \text{Mi } \flat, \quad \text{»} \quad ^\circ\text{VII}^7. \end{array} \right.$

°III⁷ module en $\left\{ \begin{array}{l} \text{ré, où il est } ^\circ\text{II}^7, \\ \text{Fa,} \quad \text{»} \quad ^\circ\text{VII}^7. \end{array} \right.$

°VI⁷ module en $\left\{ \begin{array}{l} \text{sol, où il est } ^\circ\text{II}^7, \\ \text{Si } \flat, \quad \text{»} \quad ^\circ\text{VII}^7. \end{array} \right.$



Les accords III⁷, VI⁷, VII⁷, avec ou sans fondamentale, qui ont les mêmes qualités modales et qui sont toujours des H⁷, amènent la même modulation.



Modulation par les accords de la gamme chromatique

Un accord de la gamme chromatique parfait, majeur ou mineur, étant commun à cinq tons différents, on peut moduler par lui dans l'un de ces tons :

EXEMPLE : L'accord de Ré \flat , \flat II, sus-tonique du ton d'Ut étant :

- 1° Accord de tonique du ton de Ré \flat .
- 2° Accord de sus-dominante du ton de La \flat .
- 3° Accord de dominante du ton de Sol \flat .
- 4° Id. du ton de sol \flat .
- 5° Accord de sus-dominante du ton de fa

sera le lien ou nœud de la modulation d'Ut dans l'un de ces tons.



Il faut remarquer que ces accords chromatiques communs

sont : { dans le ton de départ = chromatiques
dans le ton d'arrivée = diatoniques

et qu'ils font une bonne succession dans le ton nouveau. On s'en convaincra facilement en les **chiffrant** conformément à ce ton.



L'élève relira attentivement le chapitre des accords de la **gamme chromatique** et se pénétrera de la **modalité** de chacun de ces accords.

Ainsi étant donné le ton d'Ut et rencontrant # IV : cet accord appartenant à La \flat , à Ré, à Mi, à fa # et à ut #, où il est diatonique, définirait plutôt La \flat , fa #, ou Ut # que Mi et Ré, parce qu'il contient les modales de ces tons.

Ces modulations par les accords de la gamme chromatique, sont très-déliçates et on ne les emploie que lorsque le ton qui les amène est subordonné à un ton principal dont il est le relatif.

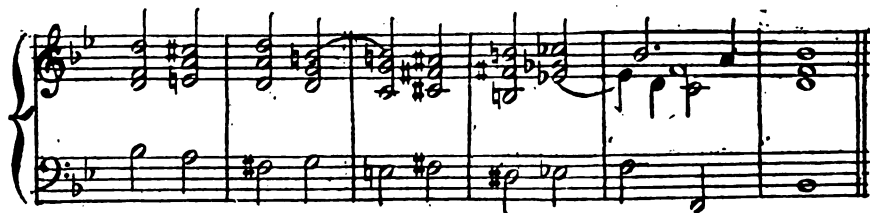
Pour employer la modulation d'Ut en Ré \flat par \flat II, il faut que Ut soit subordonné à un ton principal, soit fa dont il est la dominante et dont Ré \flat est relatif.

V VI
EXEMPLE : fa I — Ut — Ré \flat — fa.

Modulation par l'enharmonie

Il y a deux sortes d'enharmonie : celle qui, sans toucher à la tonalité, a pour objet de faciliter la lecture, l'intonation, par une dénomination différente des sons ; l'autre, celle dont le principe repose aussi sur la dénomination différente des sons, et surtout sur leurs résolutions, selon les tendances tonales qu'on leur attribue.

Les accords V^7 , V_9 et H_9 , les mêmes que V_9 , qui résument toutes les variétés d'accords, sont ceux qui se prêtent le mieux aux transformations, et auxquels on peut donner le plus grand nombre de résolutions.



2^e mesure : L'entrée en Si \flat se fait par VI commun aux deux tons. Le retour en Si \flat est déterminé par \flat II enharmonique de Si \flat I, auquel il a été substitué.

Tons communs

De même que nous avons eu les **accords communs** qui ont servi à **lier** les **modulations** entr'elles, de même nous aurons les **tons communs**, c'est-à-dire **relatifs** les uns des autres, qui faciliteront le **passage** d'un **ton** dans un **autre** ton. Ainsi, pour aller d'**Ut** en **Sol**, nous pourrons passer par les **tons** de **mi ♯**, de **la ♯**, de **si ♯** qui sont **communs** à tous deux.

Envisageant chaque **accord parfait majeur** ou **mineur**, **diatonique** ou **chromatique**, comme un **ton majeur** ou **mineur**, **diatonique** ou **chromatique**, chaque **ton** sera **commun** à autant de **tons** que l'**accord** remplit de **rôles**.

Un **accord parfait majeur** étant I, II, III, IV, V, VI, VII, le **ton** sera **commun** aux **tons** de I, II, III, IV, V, VI, VII.

Un **accord parfait mineur** étant I, II, III, IV, VI, le **ton** sera **commun** aux **tons** de I, II, III, IV, VI.

EXEMPLE : Étant donné l'accord d'**ut** mineur qui est :

I, en **ut**.
II, en **Si ♭**.
III, en **La ♭**.
IV, en **sol**.
VI, en **Mi ♭**.

Le ton d'**ut** sera commun ou relatif aux
tons de :

{	Si ♭.
	La ♭.
	sol.
	Mi ♭.

TRAVAIL — 1° Chercher les **modulations** que fournissent les différentes formes de **progressions**.

2° Réaliser à 3 et à 4 parties des **modulations** par les **progressions**.

3° Exercices sur les **modulations** par les **tons communs**.

Accords supposés

Si l'on suppose qu'un accord consonnant ou qu'un accord dissonnant, majeur ou mineur, est un composé de notes réelles et de notes artificielles, on formera des agrégations consonnantes ou dissonnantes, auxquelles on donnera telle interprétation harmonique que l'on voudra, et une résolution conforme à cette interprétation.

Ainsi étant donné :



mi et sol restent notes réelles, mais ut pourra être considéré comme si # appoggiature de ut # faisant partie de l'accord



⁰VII de Ré ou ⁰II de si b,

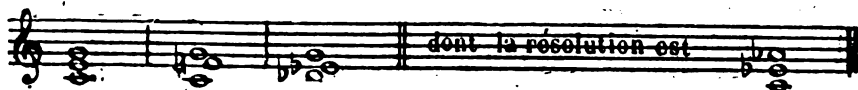
dont la résolution est :



Autre interprétation de la même agrégation :

Sol reste note réelle, mi sera pris enharmoniquement comme fa b appoggiature de mi b, et ut comme appoggiature de ré b.

Ce qui donnera :



On peut encore conserver le mi comme note réelle; considérer le Sol comme fa double dièse, appoggiature de sol #, et

ut comme celle de si ♯. La direction de l'agrégation se fera sur si ♯, mi ♯, sol ♯.

Voici cette agrégation placée en Mi ♯ :



Accord mineur

Étant donné l'accord :



Le la sera gardé comme note réelle ;

Le fa considéré comme mi ♯, et le ré comme appoggiature d'ut ♯ ; agrégation

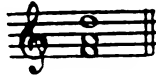



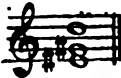
qui opérera sa résolution sur :

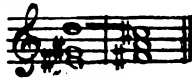


que l'on pourra diriger en fa ♯ ou en La ♯.

Interprétation du 1^{er} renversement :



Ré note réelle; la appoggiature de Sol # et fa considéré comme mi #  donnant  caractérisant V₉ de fa # sur la tonique duquel se fait la résolution :



Exemple de son emploi :

Lento



Lire:

Accord de sensible

⁰vii des deux modes.



1^o Fa note réelle; ré pris comme mi double bémol et si comme ut b



qui représente V_0 en Sol \flat ou sol \flat . Résolution :



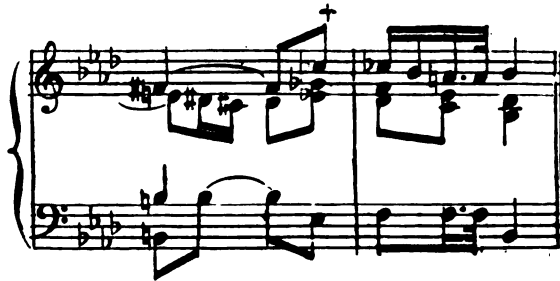
2° Fa pris comme mi \sharp ; ré et si comme notes réelles



que l'on dirigera sur si \natural , si on considère cette agrégation comme H_0 de ce ton :



ou que l'on dirigera sur Ré si l'on prend fa pour mi \sharp . appoggiature de fa \sharp ; ré comme note réelle, et si pour appoggiature de la.

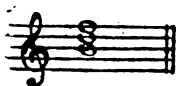


3° mesure; Mi de 0VII pris pour ré \sharp , les autres notes conservées comme réelles; interprétation de V_0 de Mi \natural qui fait sa


résolution sur I de ce ton = 5^e mesure, rentrée en si \flat par V de Mi \sharp auquel est substitué son synonyme \flat II de si \flat .

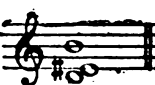

Accord de sus-tonique

⁰II du mode mineur.

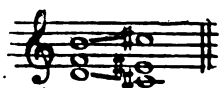


1^o On peut lui donner la 2^e interprétation de ⁰VII et les suivantes :

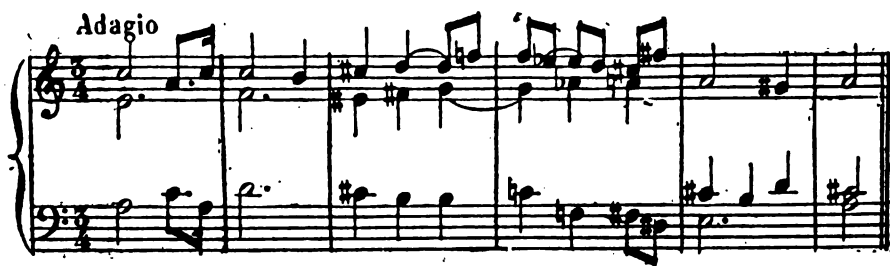
2^o  Si et ré conservés comme notes réelles; fa auquel on substitue **mi** \sharp son enharmonique, représentant V_9 de

fa \sharp  se résolvant sur 

3^o fa considéré comme **mi** \sharp ; si et ré comme appoggiatures d'ut \sharp

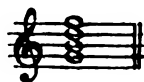


Exemple de l'emploi de cette agrégation :



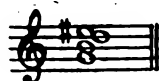
Les interprétations données à ⁰VII et ⁰II peuvent leur être communes.

Accord de septième de dominante



L'interprétation de V^7 , dont nous allons nous occuper, a déjà été signalée aux *Résolutions exceptionnelles des accords dissonnants*, Chapitre VI. C'est celle de H_9 que, jusqu'à ce jour, dans le cas qui nous occupe, on lui a donnée.

La note **fa** est considérée comme **mi #** et les autres notes sont conservées comme **réelles**.

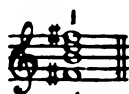


Cette agrégation, H_9 de si #, fera sa résolution sur I ou I.



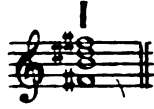
accord que l'on pourra rattacher à tous les tons où il remplit une fonction soit diatonique, soit chromatique, et qui ne seront toujours qu'une incidence, une impression de modulation, dans la phrase musicale où ils auront été employés.

Ainsi la résolution



donnera accès dans les tons de	{	si	— où elle est	I.
		La	— »	II.
		Sol,	— »	III.
		fa #,	— »	IV.
		Ré,	— »	VI.

et la résolution



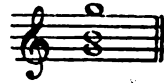
donnera accès dans les tons de

Si,	—	où elle est	I.
Fa #,	—	»	IV.
Mi b,	—	»	V.
mi b,	—	»	V.
ré #,	—	»	VI.

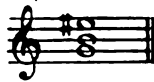


Dans cet exemple la résolution de V⁷ sur sol # I, n'est pas le but mais le moyen pour entrer en si b, ton sus-tonique de La, sur lequel se fait une demi-cadence.

Lorsque la dominante de V⁷ est supprimée,



c'est-à-dire la neuvième de H, du ton de si, il reste :



dont la résolution est



Si l'on conserve la neuvième, il faut, pour éviter les quintes,



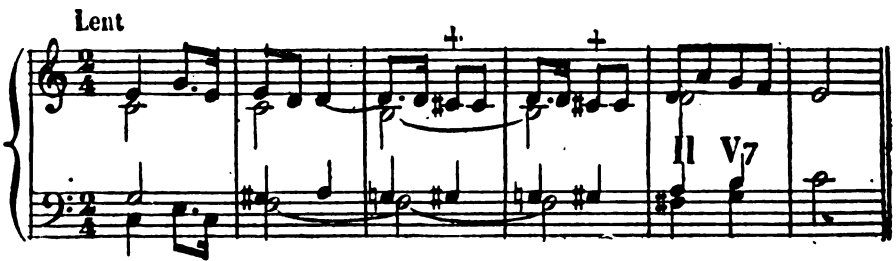
la résoudre dans l'accord :



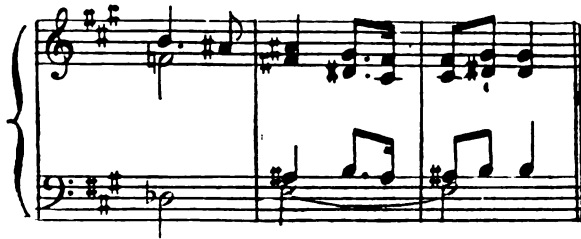
On peut encore diriger V sur V⁷ de Fa # si l'on interprète fa comme mi #; si comme réelle; ré comme appoggiature d'ut # et sol comme fa double dièse, appoggiature de sol #. L'état de l'accord est indifférent pour sa résolution.



Emploi du 3^e renversement dont la seconde résolution aboutit sur II du ton.



Autre emploi du même renversement.



A la 3^e mesure il faut lire :



Et à la 5^e



résolution de ^oII indiquée plus haut.

Voyez **Beethoven**, Sonate n° 29 = op. 106. L'*Adagio* en fa # à la 13^e mesure ; le si b du dernier accord a été substitué au la # qu'il représente, car c'est bien l'accord I₉ que l'on entend, mais l'auteur l'a interprété comme H₉ de sol # ton dans lequel il entre et où il reste incidemment pendant 2 mesures. Il revient dans le ton principal par V de Sol qui est VI de fa #.

Accord de septième de dominante avec quinte diminuée

V⁷



La quinte diminuée ré b ne change pas la nature de l'interprétation donnée à V⁷ ; au contraire elle l'affirme, puisque ré b, considéré comme ut #, devient **tonique** de l'agrégation qu'il transforme en un autre **accord de septième** avec quinte diminuée :





3° mesure : au 2° temps le ré \flat devient ut \sharp et le fa \sharp est la résolution du fa \natural précédent pris comme mi \sharp .



Dans cet exemple, 2° mesure, H^7 — équivalent de V^7 — en a l'interprétation : il entre en si \natural et ramène en Fa.

Procédé

Pour trouver ces diverses combinaisons d'accords supposés, il faut chercher les directions que l'on peut donner à chacune des notes de l'accord, soit diatoniquement, chromatiquement ou enharmoniquement, pour former une nouvelle agrégation qu'on attribue à tel ou tel ton, selon l'interprétation que l'on donne aux notes qui la composent.

TRAVAIL — 1° Rechercher les accords supposés que l'on peut former avec :

I
 V^7
 V_9
 II^0 II^0 II^0

pris comme types ; donner leurs résolutions.

2° Transposer les résultats de ces recherches.

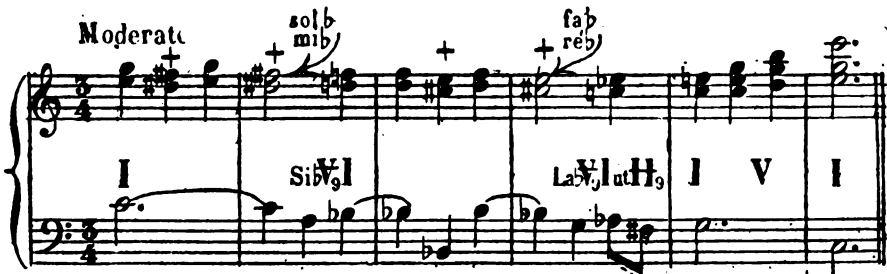
3° Employer, dans de courts exemples, de la nature de ceux qui sont donnés ici, ces accords supposés et leurs résolutions.

Proposition inverse

Les notes de passage et les broderies peuvent, dans quelques cas, être considérées comme des notes réelles dont la réunion avec les réelles de l'accord où elles se produisent, forme une **agrégation** consonnante ou dissonnante, que l'on résoud dans le sens de son interprétation.



Dans cet exemple, Fa #, note de passage, est considéré comme sol b note réelle qui, réunie aux deux sons, ut et mi, notes réelles, forme avec elles I dont la résolution se fait sur b II qui est IV de La b, ton dans lequel on entre.



2° mesure, 2° temps : Il faut substituer aux broderies fa # et ré # leur **enharmonique** sol b et mi b qui, prises comme réelles et agrégées avec la basse la, forment l'accord V₉ de Si b qui se résoud sur I.

4° mesure, 2° temps : Le mi, broderie du fa, est considéré comme fa b son enharmonique, et la broderie ut # comme ré b son enharmonique ; la réunion de ces deux enharmoniques, prises

comme **réelles**, forme avec la basse **sol**, l'accord V_9 de **La** \flat qui se résoud sur **I** de ce ton. Mais ce ton de **La** \flat n'est ici qu'une incidence et ne perd pas sa fonction de \flat **VI** d'**Ut**, ton principal.

Pour **moduler**, il ne suffit pas d'introduire dans un **ton** les **accidents** et les **harmonies** qui en **caractérisent un autre**; il faut surtout le **concours** de la **forme mélodique** et de la **forme harmonique** et, par dessus tout, celui de la **logique musicale**.

Les maîtres modernes font naître des modulations de la **persistance d'une forme mélodique non accompagnée**, et de la **prolongation d'un son** auquel le sens musical attribue une **tonalité** et une **modalité quelconques**. C'est une des limites extrêmes de l'art de moduler. Ces modulations ne sont bien à leur place que dans des œuvres de longue haleine, ou dans les développements d'un morceau symphonique. Le domaine de l'**enharmonie**, encore peu exploré, est un vaste champ ouvert à la modulation.

NOTE POUR LA PAGE 20.

Il est dit : « On permet **deux quintes** de suite par **mouvement semblable descendant**, entre les parties extrêmes ou entre les parties intermédiaires, lorsque la **première** est **juste** et la **seconde diminuée**. » Suit l'exemple; puis, « le contraire ne s'emploie pas. » Exemple.

Je dois avouer cependant que Paolucci dans son **Arte pratica di Contrappunto** (1772), 1^{er} vol., page 192, cite un **Sanctus** à 4 voix de **Vittoria**, dont la deuxième mesure contient ces **deux quintes**, entre le ténor et le soprano et dit qu'elles ne sont pas prohibées parce que la règle ne défend pas deux quintes de la même espèce.

TONALITÉ ET RHYTHME

PRINCIPES GÉNÉRAUX

La **tonalité** et le **rhythme** sont les deux principes de la musique.

L'un ne peut exister sans l'autre ; tous les deux sont intimement liés.

Tonalité

La **tonalité**, c'est la résultante de la combinaison des sons.

Dans notre système, les sons musicaux ne peuvent être mis en rapport simultané les uns avec les autres, comme dans l'**harmonie**, ou se succéder comme dans la **mélodie**, sans qu'il s'en dégage une **tonalité**.

Cette **tonalité** repose sur un **centre** qu'on appelle la **tonique**.

Cette **tonique** établit une **gamme**, donne le **ton**. Autour d'elle rayonnent les autres sons, dont les qualités tonales sont déterminées par la place qu'ils occupent.

Toutes les combinaisons mélodiques n'affirment pas, à un même degré, une **tonalité**. Il y en a qui, de prime abord, l'accusent

énergiquement ; d'autres, au contraire, sont vagues, indécises, et leur tonalité n'est bien définie que par leur accompagnement.

Plus une mélodie renferme de notes harmoniques, plus elle est tonale.

Toutes les mélodies, dont les sons se succèdent par petits intervalles, ont un rythme peu marqué ; celles qui comprennent beaucoup d'intervalles moyens sont très accentuées.

Rythme

Le **rythme musical** est une **impression déterminée** par la **combinaison des intonations et de leurs durées**.

Il y a donc **deux principes** générateurs du **rythme**.

Le **premier** réside dans la **nature des intervalles musicaux** ;

Le **second** dans la **combinaison des durées**.

1^{er} Principe. — Chaque intervalle de la gamme possède, en dehors de ses qualités tonales et modales, une faculté d'accent qui naît de la distance séparant ses sons.

Il y a donc **autant d'accents** qu'il y a **d'intervalles**.

Chacun de ces accents détermine une impression différente selon le degré de puissance de chacun d'eux.

La **puissance** de ces accents **croît en raison** de la **proportion rationnelle** de l'intervalle.

Les plus **petits intervalles**, la **seconde** et la **tierce** et leurs renversements, la **septième** et la **sixte**, qui sont les **plus grands intervalles**, ne produisent qu'une **faible impression d'accent**.

Ce sont les **intervalles moyens**, la **quarte** et la **quinte**, renversements l'un de l'autre, qui renferment à un **degré supérieur**, l'accent **équilibré, pondéré**.

Cet **accent** se **concentre** sur le **second terme** de l'intervalle.

Par analogie, pour rendre notre idée plus claire, on pourrait dire en assimilant chaque intervalle aux pas de la marche humaine, que les **petits intervalles** ont, comme les petits pas, un

mouvement, un accent à peine sensible; que les trop grands intervalles ont, comme les trop grands pas, un accent mal assuré, et que les intervalles moyens, comme les pas de la marche normale, sont les seuls qui aient un parfait équilibre.

De chacun de ces accents naît le rythme.

2° Principe. — 1° Une succession de valeurs d'égale durée n'offre qu'une succession d'accents égaux.

2° L'accent de ces valeurs ne pourrait être modifié que par l'intensité du son.

3° Dans une succession de valeurs d'inégales durées, les accents sont inégaux : leur force est en proportion de la durée de chacune d'elles.

Toute valeur qui sera précédée ou suivie de valeurs plus brèves qu'elle, sera accentuée.

Nous nommons **rythme mélodique** le **rythme** de chacune des parties d'une composition, et nous nommons **rythme harmonique** le **rythme** de la basse fondamentale.

C'est le **rythme** de la partie la plus chantante, la plus saillante, qui fait oublier le **rythme** des autres parties, et c'est celui de la basse qui les coordonne et les résume. Le **rythme** harmonique, régulateur de tous les autres, a une telle suprématie que si la basse d'une composition venait à être momentanément supprimée, cette composition perdrait toute sa clarté et toute son ordonnance.

Il y a **harmonie** et **modulation** des **rythmes** comme il y a **harmonie** et **modulation** des sons.

Rythme mélodique

Tous les accents doivent occuper la place du temps fort. Le second terme de tous les intervalles, qui est un accent, sera placé au temps fort et le 1^{er} terme au temps faible.

Excepté : 1° Les intervalles de seconde et les intervalles chromatiques dont les termes peuvent occuper indifféremment l'un des temps, à cause de la faiblesse de leur accent.

2° Les **progressions** de chaque intervalle à cause de leur symétrie.

Pour déplacer l'accent que possède le second terme de chaque intervalle et le porter sur le premier terme, il suffit de donner à celui-ci une durée plus longue qu'au 2° terme, ou de le faire précéder de valeurs plus brèves que lui.

Rythme harmonique

Tous les **mouvements** de basse fondamentale plus grands que le **mouvement de seconde** seront placés du levé au frappé.

ACCORDS. — Les **accords consonnants** peuvent occuper quelque temps que ce soit de la mesure.

Les **accords dissonnants**, ou **appellatifs**, doivent être placés aux **temps faibles** pour que leur **résolution** s'effectue sur un **temps fort**.

Excepté lorsqu'ils sont **précédés d'accords de valeurs plus brèves qu'eux**, ou qu'ils sont plus longs que leur accord de **résolution**. Dans ce cas ils portent l'accent et cet accent atténue ou détruit celui de leur résolution.

NOTA. — Ces principes sont extraits d'un **Ouvrage spécial sur le rythme**.

ERRATA

- Page 5 — 5^e ligne, lire : **gauche** et non droite.
- » 8 — Ex. du 1^{er} renversement, 6^e mesure, VI au lieu de VI.
- » 16 — Il faut une simple barre pour séparer la mesure 4 de la 5^e ; la mes. 6 de la 7^e et la mes. 8 de la 9^e.
- » 61 — 3^e ex., lire : **ré** au lieu de ut, 1^{re} mes.
- » 77 — 3^e ligne, lire : l'on en excepte.
- » 80 — 1^{er} ex., 2^e mes., la **♭** au lieu de **si**.
- » 91 — Avant-dernière partie, bas de la page, mettre I sur l'ut blanche et V sur le si noire.
- » 103 — Ex. de **Schein**, 2^e mes., il faut **mi** au lieu de fa.
- » 106 — Ex. **S. Bach**, 2^e mes., **ut** et non **ré**.
- » 111 — 5^e partie des 2 Ex. : le **si ♯** et le **si ♭** font partie du 2^e temps avec le la.
- » 126 — 2^e ex. : **ut** au lieu de la à la basse.
- » 127 — 2^e ligne, 123.
- » 134 — L'ex. de **Haendel** et celui de **Bach** doivent être mis à la page 132.
- » 142 — 10^e ligne, lire : par la quinte.
- » 165 — 6^e ligne, ex. : il faut sol, si, fa.
-

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE I.

	Pages
Accords	1
Modalité des accords	3
Fonctions des accords.	6
État des accords	7
Position des accords	11
Puissance tonale des accords	13
Mouvements des accords	13

CHAPITRE II.

De la basse fondamentale	15
Étendue des voix	17
Remarques sur les mouvements harmoniques	20
Des octaves.	26
Des quintes retardées.	29
Des octaves retardées.	30
Des fausses relations	31
Remarques sur les mouvements de basse fondamentale	32

CHAPITRE III.

Principes de la succession des accords dans les différents états . .	34
Règle sur le second renversement.	35
Des rapports harmoniques des voix extrêmes : Soprano et basse . .	37
Du croisement des parties	38
De la distribution des parties	38
Du doublement des parties	39

	Pages
CHAPITRE IV.	
Accords de quatre sons	40
Accords dissonnants de septième. — Préparation et résolution . . .	42
Accords de cinq sons. — Accords dissonnants de neuvième . . .	46
CHAPITRE V.	
Modifications qu'on peut apporter aux accords	51
— Accords consonnants	51
— Accords dissonnants	57
Altération de la dominante des accords de septième { par le dièse	59
{ par le bémol	60
Altération de la dominante des accords de neuvième { par le dièse	61
{ par le bémol	61
Résumé	62
Altération de la septième et de la neuvième	65
CHAPITRE VI.	
Du retranchement de la fondamentale	70
Résolutions exceptionnelles des accords dissonnants	72
Fonctions des accords dissonnants.	75
CHAPITRE VII.	
Accords de la gamme chromatique	77
CHAPITRE VIII.	
Des progressions	83
. Analogies des formes des progressions	91
CHAPITRE IX.	
De la prolongation et des retards qu'elle produit.	93
Nombre de prolongations que donne chaque mouvement de basse fondamentale.	100
De la prolongation des notes altérées.	101
<i>Avant-propos des Chapitres suivants</i>	<i>104</i>
CHAPITRE X.	
§ I. — Des notes de passage (1 ^{re} Section).	105
Du nombre de parties que l'on peut faire avec les notes de passage sur un accord dans l'état direct, changeant de position	111

	Pages
Du nombre de parties que l'on peut faire avec les notes de passage d'un accord de 3 sons allant à un accord de 5 sons	112
§ II. — De l'Appogiature	112
— Formes d'appogiatures.	114
§ III. — Des notes brodées.	118
§ IV. — Accords d'appogiatures et de broderies	119
§ V. — Des notes syncopées	122
§ VI. — De l'anticipation	124
§ VII. — Notes de passage (2 ^e Section).	125
§ VIII. — Des notes de passage chromatiques.	127
— De la combinaison des notes de passage avec les notes réelles .	128
§ IX. — Accords de passage	129

CHAPITRE XI.

De la tenue.	130
De la Pédale	131
Moyens de créer des accords sur une pédale	135

CHAPITRE XII.

Des accords plaqués, arpégés ou brisés	137
--	-----

CHAPITRE XIII.

§ I. — Des notes que l'on peut supprimer.	140
§ II. — De celles que l'on peut doubler	140
§ III. — Remarques sur l'harmonie à 2 parties	141
§ IV. — Sur l'harmonie à plus de 4 parties	144

CHAPITRE XIV.

De la modulation.	145
Procédés de modulation.	147
— Modulations par les accords communs.	147
— Du rôle de l'accord de septième de dominante.	150
— De la modulation que déterminent les accords dont la dominante est altérée par le bémol ou par le bécarré	153
— Modulations par les accords de la gamme chromatique . . .	156
— Modulation par l'enharmonie.	157

	Pages
— Tons communs	158
— Accords supposés	159
— Proposition inverse.	169

TONALITÉ ET RYTHME. — PRINCIPES GÉNÉRAUX

Tonalité	171
Rythme.	172
— Rythme mélodique.	173
— Rythme harmonique	174

Nous remercions vivement :

MM. DURAND et SCHCENEWERK, *éditeurs, 4, place de la Madeleine, propriétaires du Déluge et de La Lyre et la Harpe de M. CAMILLE SAINT-SAENS ;*

M. LÉON GRUS, *éditeur, place St-Augustin, propriétaire de Guillaume Tell de ROSSINI ;*

MM. RICHALT ET C^{ie}, *éditeurs, 4, boulevard des Italiens, propriétaires de la Messe Solennelle et de La Fronde, œuvres de NIEDERMEYER,*

D'avoir bien voulu nous donner l'autorisation spéciale de publier dans notre TRAITÉ les exemples extraits de ces ouvrages.

Gustave LEFÈVRE.

CR

JUL 9 - 1934

